

ANGELICA MICOANSKI

UMA TRADUÇÃO PARA *THE DOUBTFUL GUEST* E *THE GASHLYCRUMB TINIES* DE EDWARD GOREY

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, para obtenção do grau de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Dirce Waltrick do Amarante

Florianópolis
2015

Micoanski, Angelica

Uma Tradução para The Doubtful Guest e The Gashlycrumb Tinies, de Edward Gorey / Angelica Micoanski; orientadora, Dirce Waltrick do Amarante - Florianópolis, SC, 2015.

170 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Edward Gorey e o gênero Nonsense. 3. Edward Gorey: Influências, temas e ilustrações. 4. A Literatura Infantil e Juvenil na obra de Edward Gorey. 5. O processo tradutório nas obras The Doubtful Guest e The Gashlycrumb Tinies, de Edward Gorey. I. Waltrick do Amarante, Dirce. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Angelica Micoanski

UMA TRADUÇÃO PARA *THE DOUBTFUL GUEST* E *THE GASHLYCRUMB TINIES* DE EDWARD GOREY

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Florianópolis, 03 de Dezembro de 2015.

Prof.^a Dr.^a Andreia Guerini
Coordenadora do Curso

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Dirce Waltrick do Amarante
Orientadora
(Universidade Federal de Santa Catarina)

Prof. Dr. Artur Almeida de Ataíde
(Universidade Federal de Santa Catarina)

Prof.^a Dr.^a Clelia Mello
(Universidade Federal de Santa Catarina)

Prof.^a Dr.^a Myriam Ávila
(Universidade Federal de Minas Gerais)

Este trabalho é dedicado aos meus pais e aos meus sobrinhos, Kewen Eduardo e Louise.

AGRADECIMENTOS

Esta etapa não foi concluída sozinha. Várias pessoas participaram dela, contribuindo de diferentes maneiras, por isso, a elas, sou muito grata.

Agradeço à CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior pela bolsa de estudos, e à Secretaria de Pós-Graduação em Estudos da Tradução pela oportunidade concedida para realizar esta pesquisa.

À minha orientadora, Dirce Waltrick do Amarante, que me acompanhou nesta jornada me auxiliando sempre que eu precisei, e aos professores que me ajudaram no decorrer do curso ou através da qualificação: Alexandre Vaz, Andréa Cesco, Artur Almeida de Ataíde, Eliane Debus e Marcelo Bueno.

Aos professores da banca de defesa, Artur Almeida de Ataíde, Clelia Mello e Myriam Ávila, que disponibilizaram de seu tempo para ler minha pesquisa a fim de colaborar com sugestões e discussões.

Aos colegas e amigos que conheci no decorrer do mestrado, em especial à Roseni, Davi, Artur, Vanessa e Thiago, que disponibilizaram de seu tempo para me auxiliar com as dúvidas que surgiram no processo de realização do trabalho.

À minha família que, mesmo distante, me deu o apoio e suporte que precisei, e ao meu noivo Patrick, que suportou a distância auxiliando com o que estivesse ao seu alcance.

RESUMO

Esta pesquisa foi realizada com o intuito de apresentar o autor e ilustrador Edward Gorey (1925-2000), destacando algumas características presentes em sua obra, como o gênero Nonsense, características Surrealistas e Dadaístas, assim como a relevância de suas ilustrações. Além disso, o trabalho discute a Literatura Infantil e Juvenil esclarecendo por que este autor agrada este público leitor. Após isso, propõe-se uma tradução para dois de seus textos: *The Doubtful Guest* (1980g) e *The Gashlycrumb Tinies* (1980h), dois livros que se encontram na coletânea *Amphigorey* (1980a). Ambas as obras são poesias com rimas emparelhadas, com um ritmo que não pode ser ignorado. A tradução dos textos é realizada em três principais etapas. A primeira se preocupa apenas com o conteúdo semântico, enquanto a segunda propõe uma poesia em versos livres e a terceira uma tradução que tenta recriar as poesias buscando manter forma e conteúdo. As três fases são partes do processo tradutório das obras, que é descrito no quarto capítulo.

Palavras-chave: Edward Gorey. Nonsense. Literatura Infantil e Juvenil. Tradução.

ABSTRACT

The aim of this research is to present the writer and illustrator Edward Gorey (1925-2000) and to discuss about some interesting characteristics of his books, as the Nonsense genre, some Surrealist and Dadaist characteristics, and the importance of his drawings in his books. Furthermore, it discusses about children's literature in order to explain why these readers like his books. In addition, it brings a translation for two of his books: *The Doubtful Guest* (1980g) and *The Gashlycrumb Tinies* (1980h), both of them are in his book *Amphigorey* (1980a). Both of the books chosen are in verses that have rhyming couplets and have important rhythm. The translation of the books have three stages. The first stage is the translation of the words without worrying about rhymes or verses. The second stage of the translation is a poem made of free verses, and the third stage of the translation results in a poem that worries about the rhythm, the verses, the rhyme and the meaning of the words. The three stages are part of the translating process of the books and they are described in the fourth chapter of the research.

Key-Words: Edward Gorey, Nonsense, Children's and Youth Literature, Translation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Insetos com hábitos humanos no livro <i>The Bug Book</i> (1980d)	29
Figura 2: Jacaré de <i>A Bicicleta Epiplética</i> (2013).....	29
Figura 3: Personagens de <i>The Wuggly Ump</i> (1980p) se alimentando.	30
Figura 4: Personagem de <i>The Doubtful Guest</i> (1980g).....	31
Figura 5: Cena em que o sexo está implícito, no livro <i>The Curious Sofa</i> (1980f)	32
Figura 6: Capa do livro <i>Amphigorey</i> (1980a)	38
Figura 7: Edward Lear e seu gato Foss	39
Figura 8: Uma das ilustrações de Gorey para o poema "The Jumblies"	40
Figura 9: Ilustração de Lear para o poema "The Jumblies"	41
Figura 10: Uma das ilustrações encontradas no livro <i>The West Wing</i> (1980n) ..	43
Figura 11: Ilustração do primeiro verso da obra <i>The Gashlycrumb Tinies</i> (1980h)	45
Figura 12: Limerique de Lear sobre a mocinha de Zala	46
Figura 13: Personagens de <i>The Willowdale Handcar/ or, The Return of the Black Doll</i> (1980o) entrando no túnel.....	47
Figura 14: Limerique de Lear sobre um velho com nariz avantajado	49
Figura 15: Limerique de Lear sobre uma moça com nariz comprido	49
Figura 16: Limerique de Lear sobre um velho que corta unhas com serra	50
Figura 17: Peculiaridades físicas em um limerique de Gorey, no livro <i>The Listing Attic</i> (1980l).....	51
Figura 18: Personagem principal de <i>The Doubtful Guest</i> (1980g) comendo um prato	51
Figura 19: Ilustração de <i>The Chinese Obelisks</i> (1980e), livro que foi publicado duas vezes	56
Figura 20: Personagens de Lear saltitando, na ponta dos pés	58
Figura 21: Personagem de Gorey na ponta dos pés	58
Figura 22: Exemplo de ilustração colorida feita por Gorey, no livro <i>The Bug Book</i> (1980d)	60
Figura 23: Ilustração colorida do livro <i>The Wuggly Ump</i> (1980p)	60
Figura 24: Bailarinos de Balanchine dançando.....	63
Figura 25: Ilustração de <i>The Lavender Leotard</i> (1980k)	63
Figura 26: Personagem de <i>The Gilged Bat</i> (1980i) ensaiando	65
Figura 27: Protagonista de <i>The Gilged Bat</i> (1980i) encenando	65
Figura 28: Bailarinos de <i>The Lavender Leotard</i> (1980k).....	66
Figura 29: Imagem retirada do livro <i>The Gashlycrumb Tinies</i> (1980h), em que o texto não verbal complementa o texto verbal	82

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Exemplo de separação silábica de <i>The Doubtful Guest</i> (1980g)	92
Tabela 2: Resultado da primeira fase tradutória de <i>The Doubtful Guest</i> (1980g)	93
Tabela 3: Resultado da segunda fase tradutória de <i>The Doubtful Guest</i> (1980g)	96
Tabela 4: Resultado final da tradução de <i>The Doubtful Guest</i> (1980g)	101
Tabela 5: Separação silábica da tradução final de <i>The Doubtful Guest</i> (1980g)	104
Tabela 6: Métrica da tradução de <i>The Doubtful Guest</i> (1980g)	105
Tabela 7: Versificação dos dois primeiros versos de <i>The Gashlycrumb Tinies</i> (1980h)	111
Tabela 8: Resultado da primeira fase tradutória de <i>The Gashlycrumb Tinies</i> (1980h)	112
Tabela 9: Resultado da segunda fase tradutória de <i>The Gashlycrumb Tinies</i> (1980h)	114
Tabela 10: Resultado final da tradução de <i>The Gashlycrumb Tinies</i> (1980h) ..	122
Tabela 11: Versificação dos seus primeiros versos de <i>The Gashlycrumb Tinies</i> (1980h)	124

LISTA DE ABREVIATURAS

LIJ – Literatura Infantil e Juvenil

TP – Texto de Partida

TC – Texto de Chegada

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
1 EDWARD GOREY E O GÊNERO NONSENSE.....	25
2 EDWARD GOREY: INFLUÊNCIAS, TEMAS E ILUSTRAÇÕES	35
2.1 As Ilustrações na obra de Edward Gorey	53
2.2 A influência de Balanchine sobre a obra de Edward Gorey	61
2.3 Características Dadaístas e Surrealistas em Edward Gorey	67
3 A LITERATURA INFANTIL E JUVENIL NA OBRA DE EDWARD GOREY	73
3.1 Edward Gorey e a Literatura Infantil e Juvenil	78
3.2 A Tradução De Literatura Infantil E Juvenil	82
4 O PROCESSO TRADUTÓRIO NAS OBRAS <i>THE DOUBTFUL GUEST</i> (1980g) E <i>THE GASHLYCRUMB TINIES</i> (1980h) DE EDWARD GOREY	87
4.1 Traduzindo <i>The Doubtful Guest</i> (1980g)	92
Fonte: Elaborada pela autora	103
Fonte: Elaborada pela autora	104
4.2 Traduzindo <i>The Gashlycrumb Tinies</i> (1980h)	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
REFERÊNCIAS	135
APÊNDICES.....	143
APÊNDICE – A: Entrevista com Eduardo Verderame sobre a tradução do livro <i>A Bicicleta Epiplética</i> (2013), de Edward Gorey:	143
APÊNDICE – B: Entrevista com Alexandre Barbosa de Souza sobre a tradução do livro <i>A Bicicleta Epiplética</i> (2013), de Edward Gorey:	145
APÊNDICE – C: Tradução final de <i>The Doubtful Guest</i> (1980g) acompanhado das ilustrações:	147
APÊNDICE D – Tradução final de <i>The Gashlycrumb Tinies</i> (1980h) acompanhado das ilustrações:	157

INTRODUÇÃO

A pesquisa intitulada *Uma tradução para The Doubtful e The Gashlycrumb Tinies, de Edward Gorey* tem por objetivo principal estudar algumas das características presentes na obra de Edward Gorey. Trata-se, portanto, de estudar os seguintes aspectos: o gênero Nonsense¹, o diálogo com o balé de George Balanchine, as vanguardas Dadaístas e Surrealistas, e alguns apontamentos sobre suas ilustrações.

Esta pesquisa foi realizada após a leitura do livro *Amphigorey* (1980a), uma coletânea composta por quinze histórias escritas e ilustradas que outrora haviam sido publicadas isoladamente. Ao ter contato com esse escritor, com sua escrita curiosa e seus desenhos tão detalhados, nasceu um encantamento que levou ao desejo de conhecer mais sobre o autor.

No decorrer da pesquisa, alguns apontamentos se destacaram, como o fato de apenas uma de suas obras ter sido traduzida e publicada no Brasil: *A Bicicleta Epiplética* (2013), traduzida por Eduardo Verderame e Alexandre Barbosa de Souza, publicada para um público infantil e juvenil, pela editora Cosac Naify.

A pesquisa visa, ainda, estudar sobre a tradução de poesia, pois os dois livros de Gorey, escolhidos para serem traduzidos nessa dissertação, apresentam formas poéticas. Os livros selecionados são: *The Doubtful Guest* (1980g) e *The Gashlycrumb Tinies* (1980h). O primeiro, narra, em versos, como um “monstrinho” aparece na casa de uma família e faz coisas estranhas; o segundo, é um alfabeto que descreve como uma criança é levada à morte em cada um de seus versos, sendo que cada verso se inicia com uma letra do alfabeto. As duas obras são ilustradas e abordam temas distintos.

Este trabalho é dividido em quatro capítulos. No primeiro capítulo, será apresentado o escritor Edward Gorey e sua relação com o Nonsense, gênero que surgiu na Era Vitoriana, com Edward Lear e Lewis Carroll. Para isso, abordaremos o gênero a partir dos teóricos Wim Tigges (1988) e Myriam Ávila (1995), visando identificar características do Nonsense nas produções do escritor. A obra de Gorey apresenta similaridades à produção de Lear, o que tentaremos demonstrar no decorrer da pesquisa. No segundo capítulo, será possível

¹ O conceito do termo Nonsense será apresentado adiante; vale ressaltar que, embora seja uma palavra estrangeira, é utilizado por Myriam Ávila e por Dirce Waltrick do Amarante sem itálico. Por isso, quando o termo aparece, no decorrer desta pesquisa, também não será utilizado o itálico.

conhecer melhor a obra de Gorey. Nela, pode-se observar que, além do gênero Nonsense, sua obra recebeu diferentes influências, e que suas ilustrações cumprem um importante papel na construção do texto. Para compreender a estrutura da obra de Gorey, recorreu-se a autores do porte de Lisa S. Ede (1987), Karen Wilkin (2009) e as diferentes entrevistas de Gorey, presente no livro *Ascending Peculiarity*, organizado por Karen Wilkin (2001).

Assim, esse capítulo contém três subcapítulos. O subcapítulo 2.1 é composto por uma discussão das ilustrações do autor, que são bastante informativas, geralmente em preto e branco, com muitos detalhes, complementando o texto. O autor primeiramente escrevia para depois ilustrar suas obras. O estudo sobre suas ilustrações foi baseado nos seguintes autores: Walter Benjamin (2010a), Gunther Kress & Theo van Leeuwen (2006), com o livro *Reading Images*, e o artigo “Imagens e Palavras”, de Maria Angélica Melendi (1997).

No subcapítulo 2.2, é apresentada a influência que o coreógrafo e dançarino George Balanchine teve sobre a obra de Gorey. O escritor assistiu todas as apresentações de Balanchine enquanto esteve em Nova Iorque o que resultou, possivelmente, a escrita de dois livros sobre balé. Para tratar da relação entre a dança de Balanchine e a obra de Gorey, foram estudadas concepções de autores como Francis Mason (1968), Tobi Tobias (2001), Carol Stevens (2001) e Peter Gay (2009).

Além da dança, a obra do escritor dialoga com o Surrealismo e o Dadaísmo, vanguardas europeias que existiram antes de Gorey. A partir desse diálogo, é possível observar que algumas de suas obras apresentam características surrealistas e dadaístas. Para estudá-las, a pesquisa baseou-se em autores como Dawn Ades (2000), Peter Gay (2009) e Roselee Goldberg (2012), bem como algumas entrevistas de Gorey.

No decorrer do segundo capítulo, é possível, também, notar que a obra do autor aborda temas como a morte, ou temas que podem causar horror, ou terror, ao leitor. Para discutir sobre isso, foram estudadas concepções de alguns teóricos presentes no livro *Ensaio sobre o medo*, organizado por Aducci Novaes (2007), assim como Noël Carroll (1999), ao tratar do conceito de horror.

O terceiro capítulo propõe um estudo da obra de Gorey a fim de discutir a relação de seus livros com a Literatura Infantil e Juvenil, pois eles são publicados para este público leitor. Em algumas entrevistas o escritor diz não ter tido as crianças como leitores alvo; todavia sua obra é bem-vinda a este público. Este capítulo se inicia fazendo comentários sobre esta literatura, sendo dividido em dois subcapítulos.

No subcapítulo 3.1, pretende-se explicar por que as obras de Gorey podem pertencer à Literatura Infantil e Juvenil, enquanto o subcapítulo 3.2 apresenta uma discussão sobre a tradução de Literatura Infantil e Juvenil. Nesse capítulo, para embasar o referencial teórico sobre esses temas, recorreu-se a autores como Cecília Meireles (1984), Ricardo Azevedo (2003), Peter Hunt (2010), Walter Benjamin (2010b) e María Teresa Andruetto (2012). Ademais, ao tratar da tradução de Literatura Infantil e Juvenil, alguns artigos do livro *The Translation of Children's Literature* (2006), organizado por Gillian Lathey foram utilizados. Com base nesse livro, utilizamos os artigos de Marisa Fernández López (2006), Eithne O'Connell (2006), Riitta Oiittinen (2006) e Zohar Shavit (2006). Em seguida, no quarto capítulo, apresentamos as duas obras escolhidas para a tradução: *The Doubtful Guest* (1980g) e *The Gashlycrumb Tinies* (1980h).

Esse capítulo apresenta o processo tradutório pelo qual as duas traduções passaram. A tradução das obras passou por três etapas. Na primeira, é traduzido o conteúdo semântico, sem se preocupar com a poesia; na segunda, propõe-se uma tradução da poesia em versos livres; e na terceira fase, é realizada uma tradução que valoriza tanto a forma como o conteúdo semântico.

As três fases tradutórias são apresentadas em tabelas, seguida por comentários sobre as escolhas tradutórias, baseando-se nos teóricos Umberto Eco (2007), Paulo Rónai (2012a) e (2012b), Paulo Henriques Britto (2012), Haroldo de Campos (2013), Álvaro Faleiros (2012) e Mário Laranjeira (2003).

Vale lembrar que, conforme afirma Paulo Rónai (2012a):

[...] como não há equivalências absolutas, uma palavra, expressão ou frase do original podem ser frequentemente transportadas de duas maneiras, ou mais, sem que se possa dizer qual das duas é a melhor. Daí não existir uma única tradução ideal de determinado texto. Haverá muitas traduções boas, mas não a tradução boa de um original (RÓNAI, 2012a, p. 24, grifo do autor).

A tradução final dos textos, realizada na terceira fase tradutória, não é a única tradução possível, outras escolhas poderiam ter sido realizadas. O ato de traduzir requer algumas atitudes importantes, como estar atento ao contexto do texto de partida, à cultura desse texto e como se dará a transferência desses aspectos para o contexto da cultura de

chegada. Na tradução de poesia, a criatividade e a atenção são redobradas, pois o tradutor precisa se preocupar não só com o sentido, mas também com a forma do texto. Características como sonoridade, ritmo, assonância e aliteração, que estão presentes no texto de partida, são recriadas e estão presentes no texto de chegada.

Por fim, este trabalho, a partir das diferentes etapas tradutórias, visa apresentar uma possível leitura da poesia de Gorey, resultado de um trabalho atento sobre os aspectos da tradução de poesia, o que pode contribuir para a recepção de Edward Gorey no Brasil.

1 EDWARD GOREY E O GÊNERO NONSENSE

Edward Gorey (1925-2000), nascido em Chicago, foi escritor e ilustrador de mais de cinquenta livros². Seu trabalho apresenta referências sobre diferentes assuntos, como às produções de Edward Lear (1812-1888), um dos precursores do gênero Nonsense, junto a Lewis Carroll (1831-1898).

Em 1977, Gorey desenhou o cenário e as fantasias de um espetáculo do *Dracula*³, na Broadway. Ele também frequentou várias apresentações de balé de George Balanchine, em Nova Iorque, onde viveu por muitos anos. Além disso, produziu as imagens de abertura para um desenho de televisão chamado *Misery!* (1981)⁴.

De acordo com Karen Wilkin (2009), quanto mais se sabe sobre Gorey, mais difícil é definir seu trabalho. O escritor gostava de falar sobre diferentes assuntos, estudou literatura francesa em Harvard e escreveu livros com nomes figurativos, os quais eram montados a partir de anagramas do próprio nome, alguns exemplos são: *Ogdred Weary* e *Mrs. Regera Dowdy*. Além disso, Gorey também ilustrou obras de outros escritores.

Uma característica bastante comum em suas obras é o Nonsense, que se originou na Era Vitoriana⁵. Para discutir e tentar compreender o gênero Nonsense, Wim Tigges (1988), em seu livro *An Anatomy of Literary Nonsense*, propõe uma análise do gênero, observando características presentes e ausentes nesse tipo de texto.

Existem vários tipos de Nonsense: “[...] o nonsense de histórias (contos de fadas), moral, teológico, dramático, poético, satírico, parodístico, nonsense caricaturista, de jornal cômico, nonsense tendencioso e, finalmente, o nonsense ‘puro’ de Edward Lear” (TIGGES, 1988, p. 07).⁶ Ainda, o pesquisador afirma que nesse gênero

² O autor criou sua própria editora, chamada *Fantod Press*, ele mesmo publicava seus livros e os vendia às lojas. Sua primeira obra publicada foi *The Unstrung Harp*, em 1953, conforme afirma Mel Gussow (2000) em um artigo jornalístico publicado no New York Times, dias após a morte do escritor.

³ Este espetáculo foi um *hit* na Broadway, em 1977, mas ocorreram apresentações em diferentes lugares. Gorey desenhou as fantasias e o cenário.

⁴ A animação *Misery!* foi apresentado pelo canal PBS, em 1981.

⁵ Período de reinado da Rainha Vitória, no Reino Unido, de 1837 à 1901. Foi um momento de muito desenvolvimento industrial na Europa.

⁶ Todas as citações em inglês, a partir desta, foram traduzidas pela autora: “[...] nonsense of story (fairy tales), moral, theological, dramatic, poetical, satirical,

há uma anarquia, em vez de uma hierarquia, o que resulta numa grande liberdade de produção.

Myriam Ávila (1995) acredita que o Nonsense Vitoriano se restrinja à Edward Lear e Lewis Carroll; conforme afirma Tigges (1988):

Nonsense é conhecido como sendo originado por Lear e Carroll, na Inglaterra Vitoriana. Entretanto, se o nonsense é definido como um modo ou uma técnica, a partir do que foi dito por Liede e Stewart⁷, isso não é verdade. Nós podemos asseguradamente admitir que brincar com a língua é tão velho como a língua em si. (TIGGES, 1988, p. 138).⁸

Sendo assim, o Nonsense não se limita à Era Vitoriana. Características dele aparecem também em obras anteriores e posteriores à Lear e Carroll. Cabe refletir que características são essas, o que compõe esse gênero. O que gera uma ausência de sentido, ou uma linguagem que varia entre a brincadeira, o cômico, o satírico, com presença de piadas que, por não fazerem muito sentido, causam estranheza e riso. Para Ávila (1995), a essência do Nonsense está na imprevisibilidade, “[...] onde o senso comum é o pano de fundo contra o qual ele vem se recortar” (ÁVILA, 1995, p. 29).

Nesta pesquisa o Nonsense é utilizado como um gênero, mas Tigges (1988) discute se é um gênero, um modo ou uma técnica⁹. O autor também concorda que esse gênero pode ser em forma de romance, teatro, ou lírico, mas que não pode ser apenas uma sátira, alegoria, ou uma simples piada.

O Nonsense pode estar presente em diferentes gêneros, ao mesmo tempo que pode ser um gênero por si só, apresentando uma tensão entre

parodistic, caricaturist nonsense, that of the comic journal, tendentious nonsense, and finally the “pure” nonsense of Edward Lear”. (TIGGES, 1988, p. 07)

⁷ Liede e Stewart são pesquisadores do gênero, mas sua bibliografia não foi utilizada nesta pesquisa.

⁸ Nonsense is often said to have originated with Lear and Carroll, that is to say, in Victorian Britain. However, if nonsense is defined as a mode or a device, along the lines set out by Liede os Stewart, this cannot be true. We may safely assume that playing with language is as old as language itself. (TIGGES, 1988, p. 138)

⁹ Traduziu-se por “técnica” o que Tigges (1988) chama de *device*.

o sentido e a falta dele: “Sua característica principal é que ele apresenta uma tensão não resolvida, que, em minha definição, refiro como um balanço entre a presença e a ausência de sentido”. (TIGGES, 1988, p. 51).¹⁰ Esse balanço entre a presença e a ausência de sentido é a sensação estranha que o leitor tem de querer estabelecer sentido ao ler um texto que o confunde, que causa estranheza.

Outra característica é o *playlike character*, traduzido aqui como caráter lúdico, com jogos que têm presença e ausência de regras, que evitam a expressão de sentimentos. A natureza verbal, o jogo de linguagens que colabora com a criação da fantasia e produz uma “realidade Nonsense” também faz parte do gênero.

Outras questões que caracterizam esse gênero são: espelhamento, imprecisão, infinidade, simultaneidade, trocadilho, palavra-valise, neologismo, arbitrariedade e ilustração.¹¹

Tigges (1988) esclarece que o Nonsense “[...] requer um balanço entre forma e conteúdo, entre o uso de palavras e a realidade, ainda que sem sentido, por trás dessas palavras” (TIGGES, 1988, p. 74).¹² É exigido, então, um equilíbrio entre o conteúdo trabalhado e a forma do texto, entre a utilização de palavras e como elas estão relacionadas à realidade que se espera de um texto Nonsense, realidade que a palavra sugere e que o texto propõe, e não que o leitor espera.

Diferentes assuntos são abordados nesse tipo de texto. Entre eles estão as letras e os números, desde que não tragam uma carga simbólica forte. Para exemplificar a utilização de letras, Lear produziu seus alfabetos, assim como Gorey, como se pode observar em *The Gashlycrumb Tinies* (1980h) ou em *The Eclectic Abecedarium* (1983d). A utilização de números é mais comum nas obras de Lewis Carroll.

Os alfabetos de Gorey, em especial *The Gashlycrumb Tinies* (1980h), apresentam características do gênero, pois o escritor brinca com as palavras, com as letras, com o som das letras, evita a expressão de sentimentos, e cria um neologismo, já no título, com a invenção da palavra *gashlycrumb*, por exemplo.

¹⁰ “Its most essential characteristic is that it presents an unresolved tension, which in my definition I refer to as a balance between presence and absence of meaning”. (TIGGES, 1988, p. 51)

¹¹ Esses termos foram citados por Tigges (1988). São, respectivamente: *mirroring*, *imprecision*, *infinity*, *simultaneity*, *the pun*, *the portmanteau*, *neologism*, *arbitrariness* and *illustration*

¹² “[...] requires a balance between form and content, between the words it uses and the reality, however nonsensical, behind these words” (TIGGES, 1988, p. 74).

O livro *A Bicicleta Epiplética* (2013) também contém invenção de palavras em seu título, com o termo “epiplética”. Em uma entrevista com Alexandre Barbosa de Souza e Eduardo Verderame¹³, tradutores dessa obra, Alexandre afirma que este livro contém Nonsense desde o título, com um neologismo “complexo e praticamente impossível de se compreender com um único sentido”. No Nonsense também há jogos relacionados ao tempo e ao espaço, tema também presente nesse livro, pois Gorey trabalha com a questão de tempo indefinido, um tempo inexistente no mundo real, com a seguinte frase no prólogo: “Já não era terça-feira, mas ainda não era quarta” (GOREY, 2013, s/p).

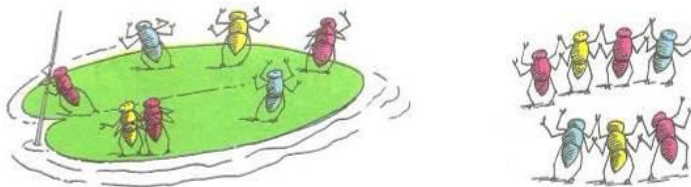
São também encontrados temas como a identidade, porém essa tende a aparecer a partir de uma mudança ou de uma metamorfose, com a personificação de animais e coisas, ou de criaturas que são notadas como objetos. Ávila (1995) afirma que:

A série de animais – na maioria aves e insetos – são concomitantemente bons parceiros, criaturas hostis, ou uma chateação inevitável. Enquanto demonstram hostilidade, eles mantêm sua natureza animal. Caso contrário, tendem a assumir hábitos humanos, às vezes sob pressão. De qualquer maneira, eles jamais falam e, quando emitem os sons naturais de sua espécie, são considerados ofensivos ou simplesmente decepcionantes [...]. (ÁVILA, 1995, P. 67).

Em *The Bug Book* (1980d), por exemplo, há insetos que têm hábitos humanos, pois possuem relações familiares, têm primos, viajam, fazem festas e reuniões. Seguem duas cenas em que se pode observar tais comportamentos, pois os insetos vão a uma excursão, e participam de uma festa:

¹³ A entrevista com os tradutores da obra *A Bicicleta Epiplética* (2013) foi realizada informalmente, por e-mail. Os tradutores responderam cinco perguntas relacionadas à obra traduzida e ao escritor Gorey. Algumas de suas respostas são utilizadas no decorrer da pesquisa, mas a entrevista encontra-se integralmente no apêndice deste trabalho. As questões foram enviadas para os dois escritores. Eduardo Verderame respondeu no dia 13 de Setembro de 2015, enquanto Alexandre B. de Souza enviou suas respostas no dia 14 do mesmo mês e ano. A utilização de suas respostas é interessante pois os dois, juntos, traduziram a única obra de Edward Gorey publicada no Brasil. Por isso suas opiniões sobre o autor e sobre a obra parecem relevantes. As citações que não trouxeram informações de ano e página são referentes à esta entrevista.

Figura 1: Insetos com hábitos humanos no livro *The Bug Book* (1980d)



Fonte: Gorey, 1980d, s/p.

No livro *A Bicicleta Epiplética* (2013) também é possível observar animais com características humanas, como o jacaré que está em um lamaçal declarando sua morte, conforme segue ilustração:

Figura 2: Jacaré de *A Bicicleta Epiplética* (2013)



Fonte: Gorey, 2013, s/p.

Alimentação e comida também são assuntos comuns que, de acordo com Ávila (1995, p. 75), “[...] ilustra[m] de maneira especial o uso ambíguo da linguagem no Nonsense. A transposição dos objetos das duas funções – comer palavras e falar de comida é uma constante no nonsense [...]”. A estudiosa também afirma que: “Às vezes a ênfase está na alimentação como atividade socialmente regulada, às vezes ela tem efeitos terapêuticos e calmantes, mas também pode ser fatal” (ÁVILA, 1995, p. 76).

No livro *The Wuggly Ump* (1980p), por exemplo, as crianças aparecem se alimentando de pão e leite, sugerindo um efeito terapêutico e calmante, pois é o alimento que recebem após terem brincado. No entanto, também pode trazer um efeito fatal, pois é também o alimento

que ingerem pouco antes de serem devorados pelo monstro *Wuggly Ump*. A fatalidade também pode estar no fato de que as crianças, após se alimentarem, se tornam alimento para o monstro. Na imagem seguinte é possível observar as crianças desse livro se alimentando:

Figura 3: Personagens de *The Wuggly Ump* (1980p) se alimentando.



Fonte: Gorey, 1980p s/p.

Em *The Loathsome Couple* (1983e), Gorey também escreve sobre comida ao apresentar o casal Mona e Harold comendo cereais com melado, sanduíche de nabo e refrigerante de uva após cometerem um assassinato. Nesse caso, a comida parece ter efeito terapêutico, pois é um momento de tranquilidade para o casal.

Itens do cotidiano como roupas e mobílias também são comuns. Em *A Bicicleta Epiplética* (2003), por exemplo, a personagem Embley perde seus catorze pares de sapatos amarelos enquanto seu irmão Yewbert perde seu colete de oncinha. A invenção de seres também é comum, como o monstrinho de *The Doubtful Guest* (1980g):

Figura 4: Personagem de *The Doubtful Guest* (1980g)



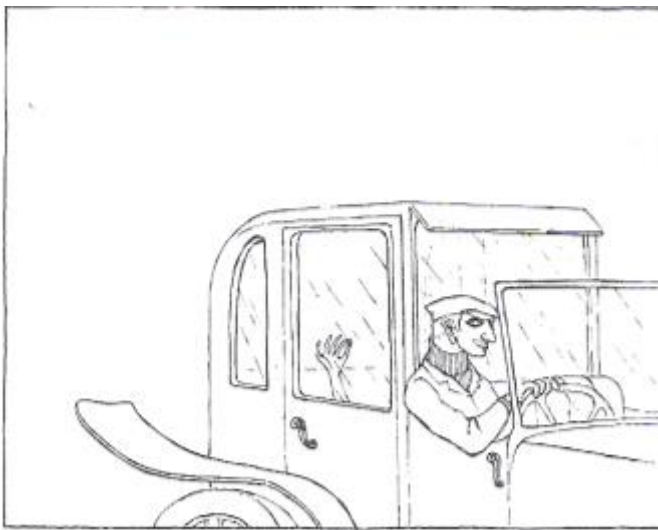
Fonte: Gorey, 1980g s/p.

Por outro lado, existem temas que são evitados, provavelmente por conterem uma carga simbólica grande ou por serem assuntos de amplas discussões, como sentimentos e emoções, religião, Deus, amor e beleza. Tigges (1988) diria que temas como o sexo e a morte também são incomuns. No entanto, Lear já trabalhava com esses temas em seus limeriques, principalmente a morte, embora de maneira discreta, nas entrelinhas.

Gorey também aborda esse assunto, mesmo que de maneira disfarçada, nas entrelinhas, assim como Lear. Em *The Wuggly Ump* (1980p) o monstro devora as crianças; em *The Hapless Child* (1980j) a menina, que não é reconhecida pelo pai, não sobrevive; em *The Gashlycrumb Tinies* (1980h), uma criança morre a cada verso, de uma maneira diferente; entre outros.

Quanto à temática “sexo”, no livro *The Curious Sofa – a pornographic work by Ogdred Weary* (1980f), não há nada explícito, mas há sugestões sobre o tema, pois na segunda ilustração do livro é possível notar Alice, a protagonista da história, e Herbert em um táxi, fazendo algo que “Alice nunca tinha feito antes”. Na figura aparece apenas o motorista do táxi, além de um braço levantado, atrás, como se a personagem estivesse deitada:

Figura 5: Cena em que o sexo está implícito, no livro *The Curious Sofa* (1980f)



Fonte: Gorey, 1980f.

Quanto às divergências entre o Nonsense de Edward Lear e de Lewis Carroll, Tigges (1988) afirma que os limeriques de Lear são um tipo de Nonsense, em que o autor mistura técnicas do gênero com a poesia regular. Em muitas de suas produções a situação é descrita baseando-se na linguagem, além da utilização de convenções poéticas da Era Vitoriana.

De acordo com Tigges (1988), existe primitivamente um Nonsense literário. A partir deste, originou-se o Nonsense de Lear e de Carroll, sendo que o primeiro é mais irracional, por se preocupar mais com a sonoridade do que com a linguagem, enquanto o segundo, mais racional, pois se preocupa mais com os jogos de palavra. Edward Gorey, assim como Lear, é mais irracional; a sonoridade e o ritmo prevalecem sobre a linguagem na maioria de seus livros.

A poesia é muito evidente nas obras de Lear e de Carroll, assim como também nos livros de Gorey. A sonoridade, o ritmo, as rimas e as figuras de linguagem são características que compõem a poesia. A forma poética é relevante para o Nonsense, pois a sonoridade e a musicalidade prendem a atenção do leitor. No quarto capítulo, em que se

desenvolverá a tradução de duas poesias de Gorey, isso será mais aprofundado.

É inviável delimitar fronteiras para o Nonsense; por isso, a fim de tentar definir o que compõe esse gênero, Tigges (1988) se baseia no que não é Nonsense, comparando-o com outros tipos de literatura e de gêneros. Primeiramente, quanto ao humor, há uma ligação com o gênero, mas ao mesmo tempo uma independência, pois o que pode ser divertido para um leitor, pode não ser para outro. Por isso, pode-se afirmar que “Nonsense é meta-humor, no sentido de que uma expectativa que poderá ser frustrada, é frustrada” (TIGGES, 1988, p. 99)¹⁴, pois não é possível saber exatamente qual será a experiência do leitor.

Gêneros como as cantigas de ninar, as curiosidades, a poesia ligeira, a fantasia, o grotesco, ou a meta-ficção podem pertencer a este gênero, mas não precisam necessariamente o ser. O Nonsense pode estar presente em diferentes outros gêneros ou tipos de textos, assim como também pode estar independente destas outras características.

Como é possível observar, existe um gênero denominado Nonsense, que se originou na Era Vitoriana, com os escritores Edward Lear e Lewis Carroll. Não se pode dizer que Gorey escreveu livros do Nonsense Vitoriano, pois este se restringe a Lear e Carroll, mas é possível encontrar, em seus livros, características desse gênero, como os temas, os jogos de palavras e neologismos.

Ainda, existe bastante similaridade entre Gorey e Lear; os dois são escritores e ilustradores, suas obras são lidas por crianças, ambos têm livros com características do Nonsense, entre outras semelhanças. Por isso, pretende-se comparar os dois escritores com o objetivo de apresentar com mais detalhes a obra de Gorey, identificando, ao mesmo tempo, similitudes da sua obra para com a de Lear.

¹⁴ “Nonsense is meta-humour in the sense that the expectation that an expectation will be frustrated is frustrated”. (TIGGES, 1988, p. 99)

2 EDWARD GOREY: INFLUÊNCIAS, TEMAS E ILUSTRAÇÕES

Edward Gorey produziu obras que dialogam com outros artistas, que serão mencionados no decorrer deste capítulo. Também será realizada uma comparação entre Gorey e Edward Lear, um dos precursores do Nonsense. Pode-se adiantar que são várias as similaridades entre suas obras e, por isso, serão expostos alguns exemplos. Além do Nonsense, é possível identificar que algumas obras de Gorey também apresentam características Surrealistas e Dadaístas, pois o autor aprecia a teoria dessas duas vanguardas europeias. Os livros do escritor norte-americano também fazem referências a outros artistas, como o dançarino e coreógrafo George Balanchine. Gorey ilustrou não apenas suas obras, mas também edições de livros de outros escritores.

Ele admitiu que gostaria de ter escrito todos os seus livros sob pseudônimos, porém não se pode afirmar se esse desejo era para manter o anonimato ou pelo apreço por jogos de palavra; o escritor alega não saber por que publicou seus livros sob pseudônimos:

Eu queria publicar tudo sob um pseudônimo desde o começo, mas todo mundo disse, “Para quê?”, E eu não conseguia explicar o porquê disso. Eu ainda não sei exatamente, mas eu acredito que o que você publica e quem você é são coisas diferentes. Eu não vejo muita conexão¹⁵ (GOREY, 2001b, p. 49).

Edward Lear também publicou a obra *The Book of Nonsense* (1846) sob um pseudônimo para manter o anonimato, exceto na terceira edição do livro, quando assinou a obra citada. Conforme afirma Vivian Noakes (1979), Lear viajava em um trem quando viu algumas crianças se divertindo com os livros dele. Naquele momento, se apresentou como o autor da obra, porém foi desacreditado pelas senhoras que ali estavam, pois para elas o escritor “Earl”, pseudônimo utilizado por Lear naquele livro, era algum conde que não queria ser identificado.

Gorey viajou pouco, esteve em Cuba quando ainda jovem, para visitar parentes e foi à Escócia, onde se sentiu frustrado por não ter visto

¹⁵ I wanted to publish everything under a pseudonym from the very beginning, but everybody said, ‘What for?’ And I couldn’t really explain why I wanted to. I still don’t know exactly, except that I think what you publish and who you are are two different things. I don’t really see that much connection (GOREY, 2001b, p. 49).

o monstro do lago Ness. Diferente dele, Lear viajou muito em busca de paisagens para pintar em aquarela ou tinta a óleo, pois suas pinturas eram sua principal fonte de renda. O artista estava também sempre em busca de um clima mais ameno, em virtude da saúde debilitada. O escritor norte-americano era conhecido por estar disposto a aceitar convites para projetos de desenho, dizendo saber um pouco sobre muita coisa quando, na verdade, o conhecimento que detinha era impressionante, como descreve Wilkin (2009).

Edward Gorey sabia muito sobre a literatura do século XIX, sobre novelas de televisão, tinha como referências os filmes mudos¹⁶, parecia conhecer todos os filmes e séries da época, além de lembrar de tudo isso com detalhes. Além disso, era colecionador de itens de arquitetura, de joias africanas e tibetanas que, às vezes, usava.

Em sua casa era possível encontrar diferentes objetos que lhe chamavam a atenção. Havia um grande número de livros espalhados nas estantes, ou no chão. Livros de literatura que variavam entre Jane Austen, poesias simbolistas francesas e uma série de contos infantis, assim como ilustrações e quadros; o autor era muito eclético.

No livro *Elephant House or, The Home of Edward Gorey*, Kevin McDermott (2003) apresenta fotografias e textos descritivos da casa de Gorey, permitindo visualizar melhor a decoração do local. McDermott (2003) conta que Gorey colecionava diferentes objetos, inclusive pedras, especialmente quando percebia nelas algum formato peculiar. Conforme o fotógrafo,

As coleções de Edward eram ecléticas, variando entre peças raras do século dezessete e objetos encontrados na beira da estrada. Quando Edward descobriu a casa, decidiu que não teria closets. Ele preferia guardar coisas em baús. Em um baú na sala de entrada (em baixo de uma coleção de trens

¹⁶ Entende-se por filmes mudos aqueles em que as imagens eram passadas sem qualquer som. Todavia, conforme descreve Roberto Tietzmann (2007), os filmes mudos adicionavam elementos gráficos para escrever suas mensagens, como legendas; ou ainda, um funcionário do cinema que explicava, ao vivo, as cenas. Os filmes mudos são compostos por imagens que não são meramente ilustrativas, elas são informativas, assim como o texto. Ao pensar que Gorey tinha como referência os filmes mudos, é provavelmente em relação às suas ilustrações que, com muitos detalhes e com personagens que geralmente parecem estar em movimento, carregam muitas informações, como será possível observar no subcapítulo 2.1.

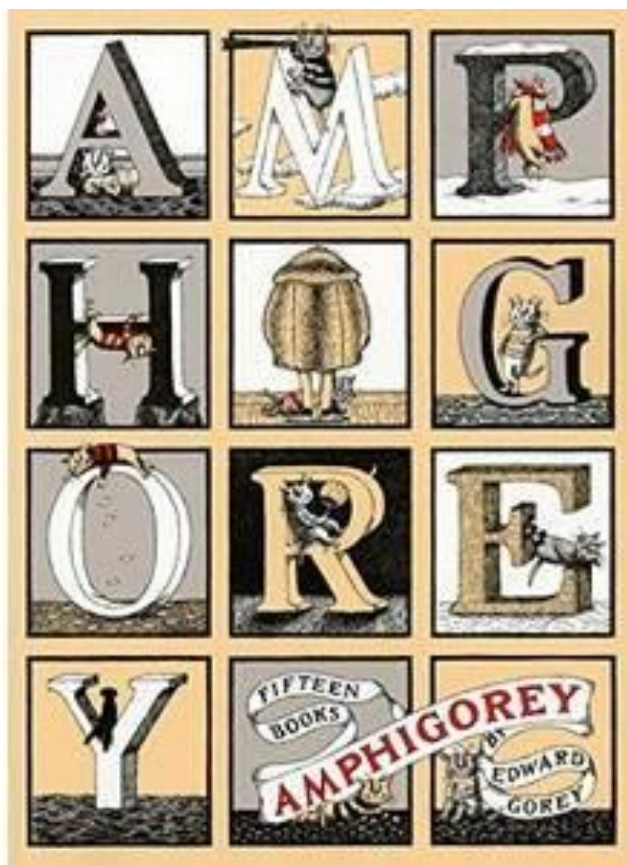
de brinquedo), havia mais de 1,3 kg¹⁷ de objetos de metal enferrujados, incluindo pedaços de máquinas, dormentes de madeira para vias férreas, e ferramentas velhas. Edward tinha apreço pela textura de decomposição (MCDERMOTT, 2003, s/p).¹⁸

Gorey gostava de gatos, motivo pelo qual tinha vários. De acordo com Alexander Theroux (2010), o escritor frequentemente desenhava gatos e morcegos em suas ilustrações, o que era um tipo de assinatura para o desenhista. Na capa de uma de suas coletâneas: *Amphigorey* (1980a), por exemplo, cada letra do título é acompanhada por um felino:

¹⁷ 1,3 kg = aprox. 300 *pounds*, valor apresentado na citação no texto fonte.

¹⁸ Edward's collections were eclectic, ranging from rare seventeenth-century pieces to objects found on the side of the road. When Edward first discovered the house he decided that he did not want closets. He preferred to keep things in old blanket chests. An entrance room chest (under a collection of old meta toy trains) contained over three hundred pounds of rusting metal objects, including machine parts, stakes for railroad ties, and old tools. Edward had a fondness for the texture of decay. (MCDERMOTT, 2003, s/p)

Figura 6: Capa do livro *Amphigorey* (1980a)

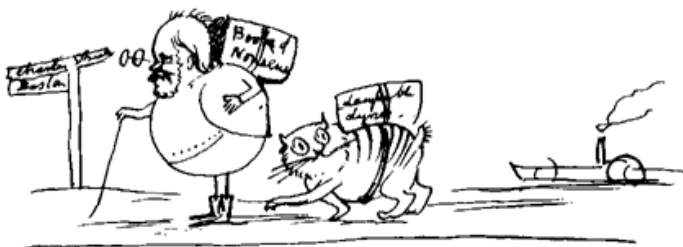


Fonte: Gorey, 1980(a)

Lear, escritor do poema “A coruja e a gatinha”¹⁹, também apreciava os felinos; tinha um gato chamado Foss, que tinha a ponta do rabo cortado e que acompanhou Lear por dezessete anos, morrendo em 1887. Segue uma ilustração de Lear com seu gato Foss:

¹⁹ Poema que pode ser encontrado no livro *Viagem numa Peneira* (2011), tradução de Dirce Waltrick do Amarante.

Figura 7: Edward Lear e seu gato Foss



Fonte: Edward Lear - *home page*.²⁰

Ademais, Gorey foi um leitor eclético. Entre suas leituras, apreciou escritores como Agatha Christie, a quem dedicou o livro *The Awdrey-Gore Legacy* (1983b), e Gertrude Stein, por quem pintou suas unhas de preto, demonstrando seus sentimentos devido à morte da escritora. Outros artistas também tinham a atenção do escritor:

Pintores que eu [Edward Gorey] admiro: La Tour, Pero della Francesca, Uccello, Matisse, Vuillard, Bonnard, Balthus, Bacon, Burchfield. Escritores: Jane Austen, Lady Murasaki, Anthony Trollope, os livros de ‘Lucia’ de E. F. Benson. Ilustradores: os três Edwards – Lear, Bawden, Ardizzone (GOREY, 2011f, p. 90).²¹

De acordo com o autor, Gorey dedicou alguns de seus livros a outros artistas, como foi o caso de *The Object Lesson* (1980m), que surgiu a partir do poema “Grand Panjandrum”, de Samuel Foote; *The Loathsome Couple* (1983e), que foi baseado no assassinato realizado pelo casal “Moors”²²; ao produzir *The Wuggly Ump* (1980p) se inspirou

²⁰ Disponível em: <http://www.nonsenselit.org/Lear/learart.html>. Acesso em 05 Outubro 2015.

²¹ “Painters I admire: La Tour, Pero della Francesca, Uccello, Matisse, Vuillard, Bonnard, Balthus, Bacon, Burchfield. Writers: Jane Austen, Lady Murasaki, Anthony Trollope, the ‘Lucia’ books de E. F. Benson. Illustrators: os três Eduardos – Lear, Bawden, Ardizzone”. (GOREY, 2011f, p. 90).

²² Assassinato que aconteceu na Inglaterra em que um casal, os Moors, matam quatro crianças. Ver mais em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk/659266.stm>. Acesso em 12 Maio 2015.

em algum livro de Christian Morgenstern; *The West Wing* (1980n), composto apenas por ilustrações, foi dedicado a Edmund Wilson, crítico literário que gostava de enfatizar as deficiências da escrita de Gorey, entre outros.

Gorey ilustrou obras de outros escritores, entre elas, os poemas “The Jumblies” e “The Dong with a Luminous Nose”²³, de Edward Lear. Conforme Alexander Theurox (2010), a ilustração do segundo poema foi inspirada em seus gatos. Observe uma das ilustrações feitas para o poema “The Jumblies” feita por Gorey, e em seguida a ilustração que Lear havia feito:

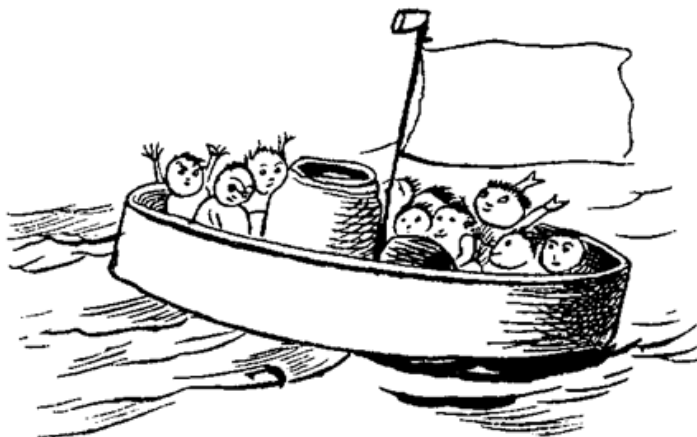
Figura 8: Uma das ilustrações de Gorey para o poema "The Jumblies"



Fonte: Wilkin, 2009, p. 14.

²³ Ambos os textos foram primeiramente publicados no livro *Nonsense songs, stories, Botany and Alphabets*, em 1871, de Edward Lear. Em 2010, a editora Promegranate lançou uma edição com as ilustrações de Edward Gorey.

Figura 9: Ilustração de Lear para o poema "The Jumblies"



Fonte: Edward Lear – *home page*²⁴

Como se pode observar, a ilustração de Gorey é bastante detalhista. Suas ilustrações são muito interessantes e importantes para sua obra. A linguagem não verbal de Gorey é bastante informativa, como será possível perceber no subcapítulo 2.1.

A obra de Gorey é vista por muitos como macabra, fazendo referência ao horror, ou até mesmo ao terror. O horror, para Noël Carroll (1999), difere do terror. O horror se dá com a existência de algo repugnante, como um monstro²⁵, um vampiro, ou algum outro ser ou coisa que faça com que o leitor sinta-se perturbado. Carroll (1999) concorda que essa sensação pode variar de leitor para leitor, pois o que provoca repugnância em uma pessoa, pode não causar em outra. O horror se origina de algo presente na obra, mesmo que seja algo que não existe na realidade do leitor. O terror, por sua vez, se origina de algo antes “imaginário”, do desconhecido. No horror, o monstro que causa

²⁴ Disponível em: <<http://www.nonsenselit.org/Lear/ns/jumblies.html>>. Acesso em 08 Janeiro 2015.

²⁵ Os monstros, no horror, são: “Coisas pútridas ou em desintegração, ou vêm de lugares lamacentos, ou são feitos de carne morta ou podre, ou de resíduo químico, ou estão associados com animais nocivos, doenças ou coisas rastejantes. Não só são muito perigosos como também provocam arrepios. Os personagens os veem não só com medo, mas também com nojo, com um misto de terror e repulsa” (CARROLL, 1999, p. 39).

repulsa é “mostrado ou descrito” (Carroll, 1999, p. 84); no terror “nenhum monstro se manifesta, mas a nossa imaginação do que poderia ser dá nos nervos” (Carroll, 1999, p. 84).

Dessa forma, alguns livros de Gorey podem causar horror, com a invenção de monstros, de seres que podem chocar o leitor, causando perturbação, assim como também há obras que podem causar terror, pois não existe nenhum monstro, mas a perturbação é causada pela imaginação do leitor. Todavia, há obras que mesmo com a existência de monstros, ou de coisas que poderiam causar algum sentimento de horror ou terror no leitor, não o causam, em consequência do distanciamento que este tem em relação à obra, característica do Nonsense, pois conforme afirma Wilkin (2009, p. 16): “Ainda que essas ocorrências desagradáveis estejam presentes com tanta indiferença, tanto nas imagens quanto nos textos, é quase impossível se sentir perturbado”.²⁶

Segundo Carroll (1999), não é possível saber que sentimentos surgem no leitor em relação ao que se lê, eles podem ser muito particulares. Sendo assim, o que se tem são suposições sobre o que o leitor pode, ou não, sentir, e se isso pode, ou não, gerar algum tipo de incômodo ou perturbação.

Em *The West Wing* (1980n), por exemplo, Gorey não produz um texto verbal; o livro é composto apenas por ilustrações de cômodos sem móveis, papéis de parede, objetos isolados, uma escada que parece não levar a lugar algum, tecido ou papéis amassados, nada muito claro, permitindo que o leitor crie a própria história. Segue uma cena da obra:

²⁶ “Yet these unpleasant occurrences are presented with such detachment, both in terms of texts and images, that it’s almost impossible to be disturbed by any of it”. (WILKIN, 2009, p.16)

Figura 10: Uma das ilustrações encontradas no livro *The West Wing* (1980n)



Fonte: Gorey, 1980n s/p.

A morte está bastante presente entre os assuntos abordados por Gorey; embora de forma implícita, fica subentendido que o personagem tenha morrido, como nas obras *The Blue Aspick* (1983c), *The Wuggly Ump* (1980p) e *The Hapless Child* (1980j).

O livro *The Gashlycrumb Tinies* (1980h) é composto por vinte e seis versos iniciados pelas letras do alfabeto, retratando-se, em cada verso, a morte de uma criança. As rimas desse texto prendem a atenção do leitor que se distrai e alivia a sensação desagradável de saber que vinte e seis crianças morreram. Nesse poema, a morte é o assunto principal, porém se encontra nas entrelinhas.

A temática da morte possivelmente transmitiria uma sensação de medo²⁷ ao leitor, ou de horror, ou de terror. Todavia, pode não resultar em sentimento nenhum, em consequência do distanciamento entre o leitor e a obra. A leitura é algo individual, cada leitor recebe o texto de uma maneira única, pois a leitura depende do contexto em que o leitor se encontra, das leituras que teve anteriormente, então não é possível saber, ao certo, se a obra de Gorey desperta sentimentos em seu leitor ou, caso desperte, quais sentimentos poderiam surgir.

²⁷ De acordo com Francis Wolff (2007), em um ensaio no livro *Ensaaios sobre o medo*, organizado por Aduino Novaes (2007), a morte é um medo universal.

Ademais, a morte é, como lembra Francis Wolff (2007), uma grande causa de medo nas pessoas, enquanto o medo é um sentimento natural que surge ao se ter a sensação de perigo, segundo Adauto Novaes (2007). Um ponto interessante em relação à morte é que, como lembra Wolff (2007), o medo não é em relação ao que vem após a morte, mas é pelo simples fato de não se ter mais vida.

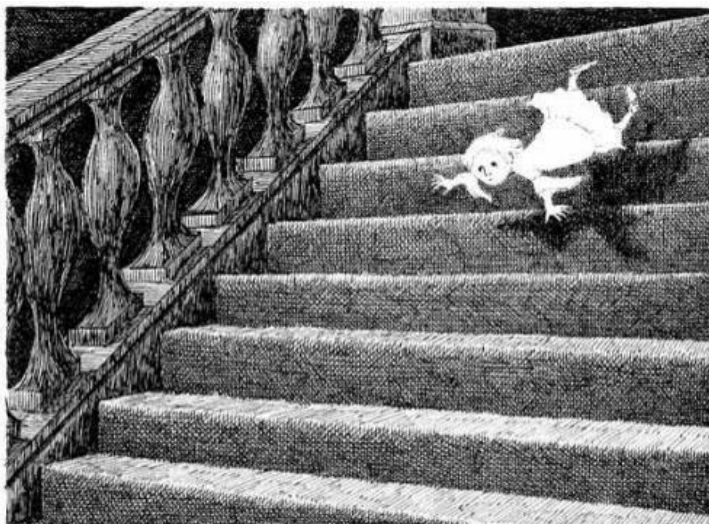
Conforme afirma o pesquisador, a criança começa a pensar na morte e a ter consciência dela repentinamente,

E essa consciência repentina, essa nova ideia, esse novo medo, o medo da morte, de sua própria morte, torna-a provavelmente mais fraca (por se saber mortal), uma vez que, em sua despreocupação de criança, ela se achava invencível, protegida por toda a eternidade de todos os perigos, protegida por sua mãe, por seu pai; mas ao mesmo tempo esse medo a deixa mais forte, faz com que se torne adulta, consciente de si mesma (WOLFF, 2007, p. 18).

Ou seja, a criança, ao ter acesso à literatura de Gorey, pode sentir medo por criar consciência da existência da morte através dessa leitura. Todavia, não é possível saber se a criança percebe esse tema nos livros do autor, já que o assunto encontra-se de forma subliminar, nas entrelinhas.

Para exemplificar melhor, observe abaixo a ilustração da primeira frase do alfabeto de *The Gashlycrumb Tinies* (1980h), em que Amy cai das escadas e, provavelmente, morre. O leitor pode estar consciente disso, mas a morte está apenas sugerida, não explícita. O verso que acompanha esta imagem relata apenas que a criança caiu das escadas, não diz se ela morre ou não, a morte fica subentendida. Ao ler este verso e visualizar a ilustração, o leitor pode, ou não, inferir que tal ação levaria o infante à morte.

Figura 11: Ilustração do primeiro verso da obra *The Gashlycrumb Tinies* (1980h)



Fonte: Gorey, 1980h, s/p.

Gorey trabalhou também com heróis que fugiam do que a sociedade impunha e esperava; nem sempre eram virtuosos; às vezes, eram provocantes ou tristes; outra similaridade com Lear, como se pode observar no seguinte *limerique*²⁸, em que uma jovem de Smyrna é ameaçada a ser queimada pela avó, mas a jovem oferece um gato em seu lugar. Aqui há um herói provocador, pois a menina provoca a morte do gato para se salvar.

²⁸ Limerique é uma tradução para o termo *Limerick*. O termo em português é encontrado no livro *Viagem numa peneira* (2011), de Edward Lear, traduzido por Dirce Waltrick do Amarante.

Figura 12: Limerique de Lear sobre a mocinha de Zala



Fonte: Lear, 2011, p. 44

Havia uma mocinha de Zala,
Cuja avó ameaçou queimá-la;
Mas um gato ela pegou pelo rabo, e disse: “Vó,
desse podes dar cabo,
Incongruente velha de Zala!” (LEAR, 2011, p. 44).²⁹

Além disso, Wilkin (2009, p. 19) afirma que, nos escritos de Gorey, “[...] os eventos mais horríveis acontecem atrás das cenas. O público vê apenas o que leva à ação irrevogável e o que vem depois, nunca o feito”.³⁰ Isso explica o fato de o escritor deixar algumas questões nas entrelinhas resultando no distanciamento do leitor em relação ao texto.

Na obra *The Willowdale Handcar/ or, The Return of the Black Doll* (1980o), os protagonistas viajam pela América presenciando desastres. Ao final deste livro, Gorey escreve: “Ao pôr do sol, eles entraram em um túnel em Iron Hills e não saíram” (Gorey, 1980o)³¹,

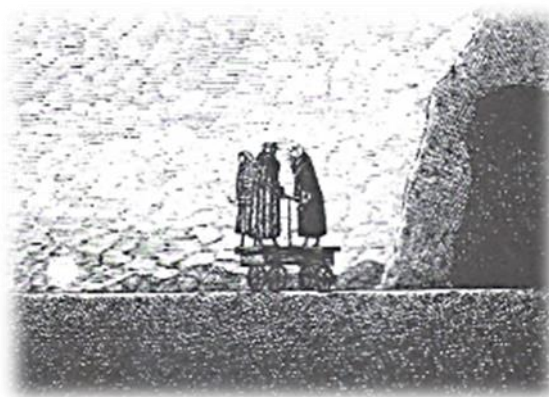
²⁹ Tradução de Dirce Waltrick do Amarante

³⁰ “the most horrific events happen offstage. The audience sees only what leads up to the irrevocable act and its aftermath, never the deed itself” (WILKIN, 2009, p. 19).

³¹ “At sunset they entered a tunnew in the Iron Hills and did not come out the other end”.(GOREY, 1980o)

com uma ilustração que apresenta os três personagens entrando no túnel, deixando subentendido que os personagens morreram:

Figura 13: Personagens de *The Willowdale Handcar/ or, The Return of the Black Doll* (1980o) entrando no túnel



Fonte: Gorey, 1980o, s/p.

Essa morte presente de forma subjetiva exige interação do leitor com a obra, pois de acordo com Wilkin (2009), Gorey força o leitor a criar suas próprias conexões e associações, até mesmo a completar a narrativa por si mesmo. Segundo Richard Dyer (2001),

A mente de Gorey é tão fértil que suas frases começam e recomeçam numa torrente de múltiplas possibilidades. Ao final, por outro lado, elas tendem a seguir inconclusas. Incerteza e fragilidade de cada forma de ordem são os assuntos que formam a base de tudo (DYER, 2001, p. 112).³²

No livro *The Raging Tide* (2006b), é possível perceber essa sensação de que o leitor completa a narrativa por si mesmo. Aqui, o

³² Gorey's mind is so fertile that his sentences begin and rebegin in a torrent of multiple possibilities. By the end, on the other hand, they tend to trail off inconclusively. Uncertainty and the fragility of every form of order are the subjects that underlie everything. (DYER, 2001, p. 112)

autor apresenta a ilustração, escreve o poema e dá opções para o leitor escolher o que prefere ler. Por exemplo, na página 18, o autor sugere que se o leitor preferir conhecer a *Villa Amnesia* da história, deve se dirigir à página 23, mas que se preferir voltar à história, melhor ir à página 16. Cabe ao leitor, então, escolher o que ler.

Ainda em *The Willowdale Handcar* (1980o), há personagens que viajam, que estão em movimento e transitam de um local para outro. Essa pode ser outra referência à Lear, pois ele também tem personagens que viajam, como em *The Story of the Four Little Children, who Went Round the World*, publicado primeiramente em 1894³³.

Na obra *The Hapless Child* (1980j), é possível que o autor tenha feito uma paródia das histórias moralizantes para meninas do século XIX e início do século XX ao narrar a história de uma menina que se perde de seus familiares. Esse texto também é similar ao livro *A Little Princess*³⁴, da escritora Frances Hodgson Burnett (1888).

Não obstante, Gorey afirma, em uma entrevista³⁵, que sua influência primordial, neste caso, foi de “L’enfant de Paris”, um filme francês mudo, gravado em 1913 e dirigido por Léonce Perret, dedicado à sua amiga Violet Ranney, também conhecida como Bunny Lang, uma feminista antes mesmo de acontecerem os movimentos feministas, conforme afirma Alexander Theroux (2010). A diferença entre as personagens das duas possíveis referências citadas e a personagem de Gorey é que as primeiras são resgatadas e têm final feliz, mas Charlotte Sophia, protagonista de *The Hapless Child* (1980j), não é reconhecida por seu pai por estar muito diferente, tendo assim um final triste.

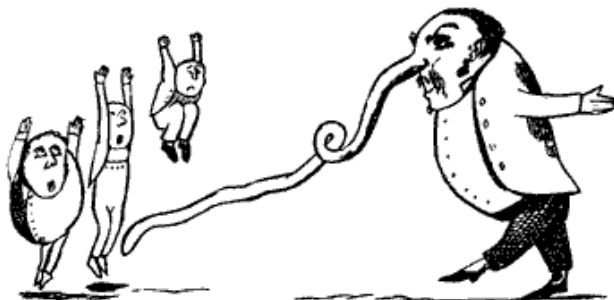
Outra característica comum nas obras de Lear é apresentar peculiaridades presentes nos humanos, tanto físicas quanto psicológicas e comportamentais. Conforme afirma Kelen (1973), o nariz, para Lear, é muito significativo no rosto de uma pessoa, como se pode notar nos seguintes limeriques:

³³ Disponível em: <http://www.nonsenselit.org/Lear/ns/fc.html> – Acesso em 13 Novembro 2014.

³⁴ Disponível para leitura on-line em: <http://www.online-literature.com/burnett/little_princess/>. Acesso em 27 Setembro 2015.

³⁵ Entrevista concedida à Robert Dahlin, presente no livro *Ascending Peculiarity*, de Karen Wilkin (2001).

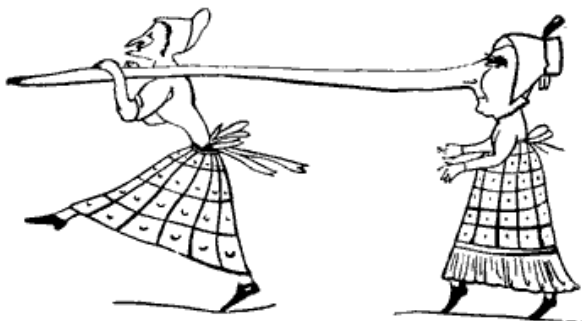
Figura 14: Limerique de Lear sobre um velho com nariz avantajado



Fonte: Lear, 2011, p. 42.

Havia um velho com um nariz,
Que falou: “Ei, se você me diz
Que meu nariz é avantajado, saiba que está
enganado!”
Esse notável velho com um nariz (LEAR, 2011, p.
42)³⁶

Figura 15: Limerique de Lear sobre uma moça com nariz comprido



Fonte: Lear, 2011, p.28

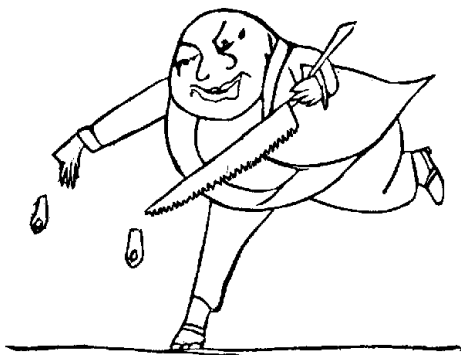
Havia uma moça cujo nariz comprido
Chegava-lhe bem abaixo do umbigo;

³⁶ Os limeriques de Lear foram traduzidos por Dirce Waltrick do Amarante e se encontram no livro *Viagem numa peneira* (2011).

Contratou então uma criada, senhora bem-comportada,
Para levar seu formidável nariz comprido.
(LEAR, 2011, p.28)

Na próxima imagem, um velho afia suas unhas com serra, sendo possível observar uma peculiaridade comportamental, ou seja, um comportamento que causa estranheza no leitor:

Figura 16: Limerique de Lear sobre um velho que corta unhas com serra



Fonte: Lear, 2011, p. 26.

Havia um velho de Camberra
Que afiava as unhas com serra,
Até que os dedos cortou, e calmamente falou:
“Acontece quando se usa serra!” (LEAR, 2011, p. 26).

É possível também perceber essa referência às peculiaridades nos escritos de Gorey. Em um de seus textos, presente em seu livro *The Listing Attic* (1980), uma senhora chamada Keats tem três filhos com má formação; o primeiro tem o rosto na barriga, o segundo nasceu corcunda e com chifres, e o terceiro nasceu tão sem forma que parece uma gelatina:

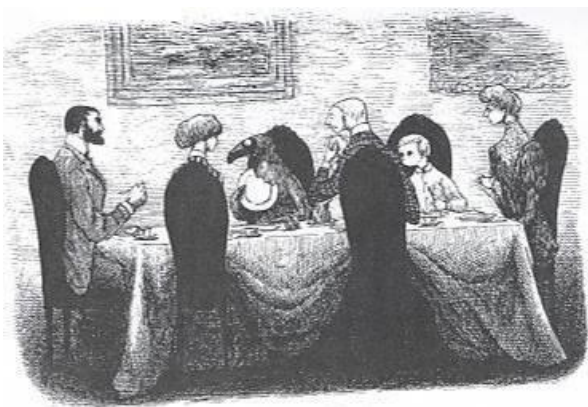
Figura 17: Peculiaridades físicas em um limerique de Gorey, no livro *The Listing Attic* (1980l)



Fonte: Gorey, 1980l s/p.

Também existem peculiaridades comportamentais, como em *The Doubtful Guest* (1980g), em que o protagonista faz coisas estranhas, como ficar em pé com o nariz contra a parede, ou comer um prato, como se pode observar na seguinte ilustração.

Figura 18: Personagem principal de *The Doubtful Guest* (1980g) comendo um prato



Fonte: Gorey, 1980g, s/p.

Quanto ao público leitor de Edward Gorey, conforme descreve Wilkin (2009), o autor ora diz ter escrito alguns livros pensando nos jovens leitores, ora ter escrito para adultos, ou ainda afirmar que não tinha público-alvo. Sua obra é comumente publicada para o público infantil e juvenil, como será possível observar melhor no próximo capítulo, mas seus leitores não se restringem às crianças.

Muitas obras de Lear e de Gorey são poesias, o que torna comum o uso de aliteração e de assonância. Às vezes, inventava termos, efetuando escolhas geralmente baseadas no som, criando palavras como *Singtirraloo* ou *tirralay*, como no livro *The Wuggly Ump* (1980p). No capítulo 4, essas características serão melhor exploradas.

Os livros de Edward Gorey são complexos, as ilustrações têm muitos detalhes. Lisa S. Ede (1987), afirma que: “[...] tanto crianças quanto adultos podem ler vezes e vezes e ainda encontrar alguma surpresa, algo desafiador e enriquecer suas noções de realidade”. (EDE, 1987, p. 110)³⁷. Cada vez que se lê algum texto do escritor, ou que se observa as imagens presentes nas obras de Gorey, é possível encontrar algum detalhe que havia sido despercebido. Muitas vezes esses detalhes podem colaborar para a tentativa de elaborar um sentido ou podem confundir ainda mais o leitor.

Além disso, conforme afirma Wilkin (2009), Gorey permite que suas obras sejam compreendidas conforme preferir o leitor. Quando as pessoas diziam que tinham compreendido a obra de Gorey, o autor perguntava o porquê; em seguida, concordava com o leitor, pois se esse leitor viu “isso ou aquilo” no texto, certamente viu o que queria ver, sendo isso suficiente para o escritor. Suas produções, conforme é possível notar, apresentam características do gênero Nonsense.

Alguns livros de Gorey foram dedicados a outras pessoas, como foi o caso de *The West Wing* (1980n). Há obras que tiveram alguma inspiração, como no caso de *The Loathsome Couple* (1983e), mas algumas ideias simplesmente surgiram em sua mente, as quais ele não sabe explicar por que escreveu. Diferentes aspectos do cotidiano têm presença em sua obra, como as peculiaridades físicas ou comportamentais, objetos de uso do cotidiano, como roupas e utensílios domésticos, ou até mesmo o tema da morte, mesmo que de forma velada.

³⁷ [...] both children and adults can read them time and time again and still find something surprising, something that challenges and enriches one's accepted notions of 'reality'. (EDE, 1987, p. 110)

Outro ponto importante são suas ilustrações, que são independentes do texto verbal, mas que o acompanham, complementando seu texto escrito. Alguns de seus livros apresentam apenas imagens, as quais carregam bastante informação e apresentam traços detalhados. O texto não verbal não é apenas uma representação do texto escrito, pois as imagens são uma forma de comunicação.

2.1 As Ilustrações na obra de Edward Gorey

As obras de Edward Gorey, conforme dito anteriormente, foram ilustradas pelo próprio autor. Seus desenhos são, na maioria das vezes, em preto e branco, com exceção de alguns coloridos. As imagens apresentam muitos traços e detalhes, ao mesmo tempo que carregam muita informação.

Ao refletir sobre a função de uma imagem, numa obra, vale lembrar que ela não pode simplesmente ilustrar. Ademais, a letra provém do desenho. Conforme afirma Maria Angélica Melendi (1997):

O homem articula sons e desenha traços, duas operações sem dúvida complementares. Esses traços não são sinais, são signos. A escrita nasce desse grafismo espontâneo. O *graphós* grego e o *tlacuilo* nahuatl significam, ao mesmo tempo, escriba[sic] e desenhista. A imagem origina o signo, mas este libera a imagem da comunicação que assim passa a existir separado da palavra, livre para as funções de expressão e representação. Ainda assim, houve um tempo em que escrever e desenhar eram quase a mesma coisa. (MELENDI, 1997, p. 29)

Sendo assim, a palavra surge do desenho, mas depois se torna independente, a imagem passa a comunicar, a expressar informação, assim como a palavra. Tanto uma como a outra informam e são meios de comunicação.

Conforme afirmam Gunther Kress e Theo van Leeuwen (2006), no livro *Reading Images – the grammar of visual design*, o texto não verbal, como é o caso das imagens, é independente do texto verbal, ou seja, do texto escrito. Embora eles possam se relacionar entre si, “[...] o

componente visual de um texto é uma mensagem organizada e estruturada independentemente, conectada com o texto verbal, mas não dependente dele – e similarmente, o contrário”. (KRESS & LEEUWEN, 2006, p. 18).³⁸ Além disso, os pesquisadores afirmam que ambas as formas de comunicação, linguagem verbal e não verbal, têm suas possibilidades e limitações ao expressar informação, pois “Nem tudo que pode ser percebido na língua [escrita] pode também ser percebido por meio das imagens, ou vice-versa”. (KRESS & LEEUWEN, 2006, p. 19).³⁹

Sendo assim, as imagens e o texto escrito são independentes, carregam e expressam informações distintas, mas podem estar conectados, podem se complementar. As ilustrações dos livros de Gorey são exemplos disso, pois elas complementam seu texto escrito. Em um depoimento, Edward Gorey relata:

Eu tenho que ter o texto de um livro pronto antes de começar os desenhos; nos momentos em que tentei começar pelo desenho, não resultou em livro algum; não sei porquê. O gérmen de um livro, todavia, pode ser tanto no visual quanto no verbal. (GOREY, 2001f, p. 86).⁴⁰

Dito isso, é possível notar que Gorey tinha consciência da independência do texto verbal e do texto não verbal, pois um livro poderia surgir partindo de qualquer uma dessas formas de comunicação. Para se ter uma noção da autonomia entre as imagens e o texto escrito, o autor conta, em uma entrevista, que um de seus projetos era trocar as imagens de um texto por outro, algo que nunca aconteceu:

Na verdade, um de meus projetos, que eu nunca cheguei perto de fazer, são dois livros em que as figuras de um fossem impressas com o texto do outro e vice-versa. E eu deveria fazer isso com

³⁸ “[...] the visual component of a text is an independently organized and structured message, connected with the verbal text, but in no way dependent on it – and similarly the other way around”. (KRESS & LEEUWEN, 2006, p. 18).

³⁹ “Not everything that can be realized in language can also be realized by means of images, or vice versa”. (KRESS & LEEUWEN, 2006, p. 19)

⁴⁰ I have to have finished the text of a book before I start on the drawings; on the occasions when I tried starting on the drawings before, no book resulted; I don’t know why. The germ of a book, however, may be either visual or verbal (GOREY, 2001f, p. 86).

alguns anos de diferença, para que ao leitor fosse realmente requerido esforço. E então, se você os colocasse juntos, não haveria realmente tanto esforço. Eu não acho que vou fazer um texto desses. Quanto mais velho eu fico, mais eu gosto de desperdiçar tempo. Eu não sei se você já viu aquele pequeno pacote de cartas que criei... (GOREY, 2001c, p. 170).⁴¹

Se na opinião de Gorey as imagens de um livro serviriam para ilustrar algum outro livro, então seus desenhos não dependem de sua forma escrita. No entanto, por outro lado, ele costumava começar pelo texto escrito, pois quando tentava começar pela ilustração, não conseguia terminar com algo que lhe agradasse.

Ele se preocupava, primeiramente, em escrever, montar as rimas, fazer as devidas combinações de palavras para depois produzir os desenhos que ilustrariam seu livro. No mesmo depoimento o desenhista conta que às vezes ele faz um pequeno esboço antes do desenho final, como se pode observar nas seguintes ilustrações de seu alfabeto *The Chinese Obelisks* (1980e), livro que foi publicado duas vezes, uma com os desenhos esboçados e a caligrafia manuscrita de Gorey, outra com os desenhos e caligrafia editados:

⁴¹ Actually, one of my projects, which I've never quite gotten around to doing, is two books in which the pictures for one were printed with the text for the other and vice versa. And I should probably do it a couple of years apart, so that somebody would really have to make an effort. And then, if you did put them together, there wouldn't be that much basically. I don't think I ever got around to writing the text for these. The older I've gotten, the more I've tended to like things you can fiddle around with. I don't know whether you've seen that little pack of cards that I created... (GOREY, 2001c, p. 170).

Figura 19: Ilustração de *The Chinese Obelisks* (1980e), livro que foi publicado duas vezes



B was a Bore who engaged him in talk



B was a Bore who engaged him in talk

Ademais, Gorey afirma que não sabe como o desenho vai ficar antes de tê-lo terminado, que ele ficaria depressivo com as diferenças entre o que ele idealizaria e o desenho pronto, e que quando ele precisa imaginar o desenho antes deste estar finalizado, seus resultados não são bons:

[...] eu não tenho uma imaginação visual consciente, ou sei lá como chamem; ou pelo menos não faço ideia de como vai ficar o desenho até que esteja pronto, o que é a mesma coisa, pois eu ficaria tão depressivo com as diferenças entre o ideal e o real que eu provavelmente nunca começaria a desenhar como uma atividade regular. Quando eu tenho que tentar e visualizar antes de desenhar, por qualquer razão – talvez uma ilustração que precise conter um certo número de elementos – eu acabo ficando paralisado e os resultados normalmente são terríveis. (GOREY, 2001f, p. 90-91).⁴²

Ou seja, para Gorey, a ilustração não é algo previamente planejado, suas ideias surgem conforme seu trabalho vai tomando forma, ele não consegue saber que resultados terá antes de seus traços ficarem prontos, sentindo dificuldades ao ter que planejar suas ilustrações.

Alguns livros de Gorey apresentam apenas ilustrações, como é o caso de *The West Wing* (1980n) e *Leaves from a Mislaid Album* (1980c). É interessante observar que as ilustrações são como fotografias que, conforme Walter Benjamin (2010a), é algo instantâneo, retratando aquele momento exato em que a fotografia é tirada, sem direito a retoques.⁴³

⁴² I have no conscious visual imagination whatever, or at least I have no idea what the drawing will look like until it is done, which is just as well, because I would be so depressed by the difference between ideal and real that I would probably have never started drawing at all as a regular thing. When I do have to try and visualize before drawing for one reason or another – perhaps an illustration that has to have a certain number of elements in it – I tend to become paralyzed, and the results are usually terrible. (GOREY, 2001f, p. 90-91)

⁴³ Quando Walter Benjamin (2010a) comenta sobre as fotografias sem retoques, ele está comparando com a pintura que, por volta de 1830, concorria espaço com a fotografia. Naquela época, a vantagem da pintura era que esta poderia ter retoques posteriores à duração da pose, mas a fotografia retrava aquele instante

Wilkin (2009) afirma que Gorey fazia ilustrações em movimento, e que muitas vezes se inspirava em imagens de revistas, normalmente de esportes, ou em que as pessoas estivessem fisicamente ativas. Alguns de seus personagens estavam na ponta dos pés, uma característica que também pode ser encontrada nas ilustrações de Edward Lear, como se pode observar nas figuras a seguir:

Figura 20: Personagens de Lear saltitando, na ponta dos pés



Fonte: Edward Lear – *Home Page*⁴⁴

Figura 21: Personagem de Gorey na ponta dos pés



Fonte: Gorey, 1980g s/p.

sem poder ser alterada posteriormente. Atualmente, com as câmeras digitais, o computador e os programas de edição fotográfica, as fotos podem ser alteradas e retocadas.

⁴⁴ Disponível em: <http://www.nonsenselit.org/Lear/BoN/bon020.html>. Acesso em 17 Fevereiro 2014.

No subcapítulo 3.2 esse assunto será retomado, pois algumas imagens serão estudadas em comparação ao balé de George Balanchine, já que alguns desenhos de Gorey lembram movimentos do balé.

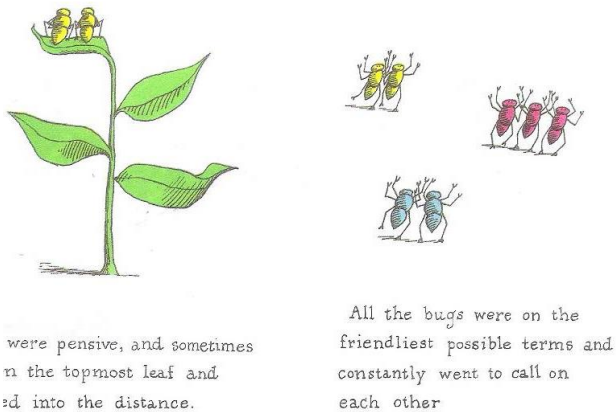
Ainda, as ilustrações do autor são, na maioria das vezes, em preto e branco; poucos livros receberam ilustrações coloridas. Conforme Gorey relata em um depoimento, ele prefere fazer as ilustrações em preto e branco porque ele não conseguiria publicar seus livros se as imagens fossem coloridas, em consequência do valor.

[...]Eu trabalho com cor sim, de tempos em tempos – mais desenhos aquarelados do que, propriamente, aquarelas; minha aparente preferência por preto e branco é principalmente pelo fato de que eu sabia desde o início que seria quase impossível conseguir publicar meus livros em cores por causa do valor, e eventualmente eu acabei decidindo por preto e branco. (GOREY, 2001f, p. 90).⁴⁵

Dessa forma, as razões de Gorey ao optar por ilustrações monocromáticas são questões editoriais, para que seu trabalho fosse publicado, já que isso poderia não acontecer caso seus desenhos fossem coloridos. Entre esses, seguem dois exemplos, sendo o primeiro retirado do livro *The Bug Book* (1980d), e o segundo do livro *The Wuggly Ump* (1980p).

⁴⁵ I do work in color from time to time – watercolored drawings rather than watercolors; my seeming predilection for black and white is partially accountable to the fact that I knew from the beginning it was almost impossible to get my sort of book published in color on account of the expense, and eventually I ended up thinking in black and white (GOREY, 2001f, p. 90).

Figura 22: Exemplo de ilustração colorida feita por Gorey, no livro *The Bug Book* (1980d)



Fonte: Gorey, 1980d, s/p.

Figura 23: Ilustração colorida do livro *The Wuggly Ump* (1980p)



Fonte: Gorey, 1980p, s/p.

Em uma conversa com Eduardo Verderame⁴⁶, o tradutor afirma que as ilustrações de Gorey são muito importantes para seus livros, tão importantes quanto o texto escrito, pois elas completam o sentido do texto.

Sendo assim, é possível concluir que as imagens, nas obras de Gorey, não são meramente ilustrativas. A linguagem não verbal, neste caso, carrega uma carga de informação que complementa o texto escrito. No processo de escritura de seus livros, o autor prefere começar pelo texto escrito, para depois ilustrar. Todavia, isso não quer dizer que o texto seja mais importante, ou que informe mais que as imagens.

As duas formas de comunicação, linguagem verbal e não verbal, neste caso, estão relacionadas entre si ao mesmo tempo que são independentes, pois não expressam exatamente a mesma informação, mas se complementam.

Os personagens de Gorey são frequentemente ilustrados na ponta dos pés, o que transmite a sensação de movimento, como se tais personagens estivessem fisicamente ativos, como numa dança. Não se pode esquecer que Gorey gostava muito das danças de balé criadas por George Balanchine, ou que o autor escreveu e ilustrou dois livros que falam sobre balé, o que demonstra a influência que o coreógrafo Balanchine teve sobre sua obra, como será possível perceber no subcapítulo a seguir.

2.2 A influência de Balanchine sobre a obra de Edward Gorey

George Balanchine (1904-1983), cujo verdadeiro nome é Georgi Miltonovitch Balanchivadze, foi dançarino e coreógrafo, nasceu na Rússia, sendo descoberto e rebatizado por Diáguilev. De acordo com Peter Gay (2009):

Balanchine coreografou mais dez peças para os Balés Russos, mas apenas *Apolo Musageta* para a música de Stravínski. Foi um momento histórico. Balanchine despojaria ainda mais a peça já despojada, eliminando tudo o que lhe parecia gratuito e redundante, como cenários e figurinos

⁴⁶ Ver nota 13.

coloridos, e retirando a cena de abertura por excesso de dramatismo. Era balé modernista reduzido a puro osso. [...] Para o balé da Cidade de Nova York, ele criou poses e gestos que (como muito bem sabia) transgrediam brutalmente as regras que governavam de longa data a profissão, e que já tinha se mostrado num vago prenúncio em *Apolo Musageta* (GAY, 2009, p. 265-266).

Balanchine foi o coreógrafo modernista que transformou o balé. Valorizava a força individual de cada dançarino, proporcionava humor, o prazer da geometria com equilíbrios calculados, era racional ao mesmo tempo que transmitia sua subjetividade encantando vários admiradores. Entre eles, Edward Gorey, que assistiu a quase todas as apresentações de balé durante 23 temporadas, além de admirar Balanchine assumindo a influência que esse teve em suas produções.

De acordo com Wilkin (2009), Balanchine dizia para os dançarinos não pensarem, apenas agirem. O coreógrafo enxerga a dança como uma arte independente que pode ser apreciada sem a necessidade de grandes explicações. O essencial no balé é o movimento. Por isso, a grande preocupação do coreógrafo e de seus dançarinos é atrair a atenção do espectador para cada movimento que realizam.

Francis Mason (1968) afirma que Balanchine normalmente tem uma ideia de dança ou de movimento para, em seguida, encontrar uma música que sirva para a ideia que teve. A dança e a música são artes independentes, mas que se complementam. A dança, nesse caso, surge antes da música.

Para Gorey, George Balanchine era um gênio. Conforme afirma Carol Stevens (2001), os personagens do escritor são muitas vezes ilustrados em posições similares aos movimentos de dança do coreógrafo. Isso é perceptível se observarmos que alguns personagens de Gorey estão nas pontas dos pés, saltitando, pulando, como se estivessem dançando. Um exemplo dessa semelhança pode ser observada com a seguinte cena, em que o bailarino Darci Kistler efetua uma performance criada por Balanchine, em 1980, no *New York City Ballet*, seguida por uma ilustração de Edward Gorey, em que a personagem de *The Lavender Leotard* (1980k) também está saltitando.

Figura 24: Bailarinos de Balanchine dançando



Fonte: Wakin (2009)⁴⁷

Figura 25: Ilustração de *The Lavender Leotard* (1980k)



Fonte: Gorey, 1980k, s/p.

⁴⁷Esta imagem foi encontrada no artigo “Last Balanchine Dancer Bowing Out”, escrito por Daniel J. Wakin (2009). Disponível em: http://www.nytimes.com/2009/02/05/arts/dance/05ball.html?_r=0 – Acesso em 05 Novembro 2014

O escritor também afirma que o balé é a expressividade extrema do corpo, com os movimentos do tronco, dos pés e das mãos:

Balé. Não é muito consciente, mas eu acho que percebi cedo uma das coisas que faz o balé ser o que ele é, é que ele é o máximo da expressividade. Eu quero dizer as laterais dos pés, sabe, as laterais – e, você sabe, obviamente, quando suas pernas estão viradas para fora elas estão, bem, como arte Egípcia, ou algo assim. Sabe, cada parte é na sua forma a mais expressiva: o perfil, o perfil das pernas, a frontal do tronco, a frente das mãos, e coisa e tal. Assim é o balé, eu acho. Em algum momento eu obviamente comecei a perceber que eu estava sendo influenciado pelo balé. E isso provavelmente, sabe, funciona em ambas as partes quando todo mundo se auto desenha.

Mas conforme eu comecei a copiar meus próprios desenhos, eu consegui ficar um pouco mais bizarro. E então, bem, eu comecei a me auto copiar conforme eu olhava, conforme eu ficava mais e mais estilizado. E você obviamente fica muito autoconsciente, eventualmente, o que é algo com que se deve tomar cuidado (GOREY, 2001d, p. 61-62).⁴⁸

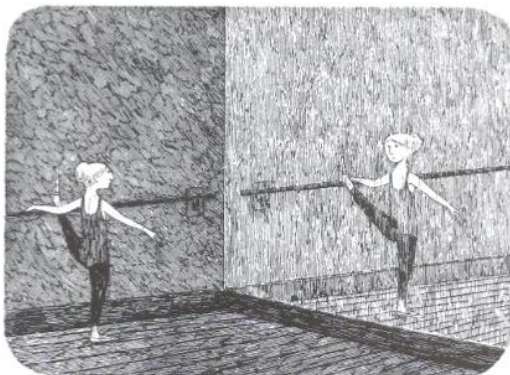
Gorey produziu dois livros que falam sobre balé: *The Gilded Bat* (1980i), e *The Lavender Leotard* (1980k). O primeiro narra a história de Mirella Splatova, uma bailarina chique e misteriosa, pupila da Madame

⁴⁸ Ballet. It's not so much conscious, but I think I realized early on that one of the things that makes ballet what it is, is that it's the maximum of expressiveness. I mean the sides of the feet, you know, the sides- and, you know, obviously, when your legs are turned out they're well, like Egyptian art or something. You know, each piece is the way it's most expressive: the profile, the profiles of the legs, the front of the torso, the front of the hands, and stuff. And so is ballet, I think. Somewhere along the line I obviously began to realize that I was being influenced by ballet. And it probably, you know, worked both ways since everybody draws himself.

But as I began to copy my own drawings, I'd get a little more bizarre. And then, you know, then I'd start copying myself as I looked, as I had, you know, gotten more and more stylized. And obviously get very self-conscious, eventually, which is, I think, one of the things you have to be aware of (GOREY, 2001d, p. 61-62).

Trepidovska, desde que esta viu a menina observando um pássaro morto, no início do livro. Em seguida, são apresentadas duas cenas dessa obra; a primeira mostra um pouco sobre a rotina da bailarina que se encontra ensaiando, enquanto a segunda a apresenta dançando na ponta dos pés, com uma roupa de morcego:

Figura 26: Personagem de *The Gilged Bat* (1980i) ensaiando



Fonte: Gorey, (1980i), s/p.

Figura 27: Protagonista de *The Gilged Bat* (1980i) encenando



Fonte: Gorey, 1980i, s/p.

O segundo livro, *The Lavender Leotard* (1980k), foi escrito em homenagem ao 50º aniversário do *New York City Ballet*. A obra se inicia com o próprio autor apresentando as cinquenta temporadas do balé da cidade de Nova Iorque para dois parentes, cuja idade ou informações básicas não são mencionadas. No decorrer da história são apresentadas diferentes cenas que estão interligadas, ao mesmo tempo que parecem ser individuais. As ilustrações representam situações do cotidiano dos bailarinos em posições de dança, como se pode observar na seguinte figura:

Figura 28: Bailarinos de *The Lavender Leotard* (1980k)



Fonte: Gorey, 1980k, s/p.

Se for possível fazer uma analogia entre as produções de Gorey e de Balanchine, pode-se dizer que Gorey ilustra sua escrita com desenhos, quando esses são “o máximo de sua expressividade”, enquanto Balanchine ilustra as músicas com movimentos.

De acordo com Tobi Tobias (2001), em seu artigo *Balletgorey*,

Gorey nos leva para a história e idiossincrasia as coreografias de Balanchine: os movimentos estranhos e a musicalidade difícil – nós temos a dupla de *Four Temperaments* movendo como asas, como ‘pinturas de imagens egípcias, o corpo de frente, cabeça e pernas de perfil, braços estendidos, batendo angularmente dos ombros para baixo, observando se estão na mesma postura ao mesmo tempo. [...] Balanchine nos ensinou, no

decorrer dos anos, que dançarinos e espectadores são similares – para executar, ver, e compreender o que parecia impossível[...] (TOBIAS, 2001, p. 13).⁴⁹

Além disso, é interessante ver que o jornalista afirma que Balanchine leva em consideração o espectador, tomando-o como colaborador para compreender a dança. O mesmo acontece com Gorey, que toma o leitor como colaborador para compreender a obra.

Como se pode notar, referências a diferentes artistas podem ser encontradas nas produções de Gorey. As ilustrações dos personagens em movimento podem fazer referências aos movimentos da dança modernista de Balanchine. Além do balé do coreógrafo modernista, algumas obras de Gorey também apresentam características do Surrealismo e do Dadaísmo, duas vanguardas modernistas admiradas pelo escritor.

2.3 Características Dadaístas e Surrealistas em Edward Gorey

Em uma entrevista concedida à Ed Pinset, o entrevistador pergunta para Edward Gorey se ele se interessa pelo “Dadá”. Gorey diz que sim, lamentando não ter presenciado o movimento enquanto este acontecia, e que também gostava do Surrealismo.

Eu lamento não ter estado por perto quando ele estava [acontecendo]. Eu também me interessou muito pelo Surrealismo. Eu acho que a maioria das coisas que foram produzidas não são extraordinariamente interessantes. Tudo que você precisa fazer é me dar um livro de contos Surrealistas e eu durmo instantaneamente. A arte é marginalmente mais interessante. Sou a favor de

⁴⁹ Gorey takes us through the history and quirks of Balanchine choreography: the strange movements and the difficult musicality – we have the pair from Four Temperaments moving toward the wings like figures in an Egyptian frieze, body front, head and legs in profile, arms extended, flapping angularly down from the elbows, realizing, if they’re in the same posture at the same time [...]. Balanchine taught us over the years, dancers and viewers alike – to execute, see and understand what we thought was impossible (TOBIAS, 2001, p. 13).

toda a teoria do Surrealismo. E ainda mais do Dada⁵⁰ (GOREY, 2001a, p. 192).

O que Gorey admira é a teoria das vanguardas, e não como elas foram colocadas na prática. Em outra entrevista o escritor afirma que o Surrealismo provavelmente seria a filosofia de sua composição, mas que, por outro lado, acha o Surrealismo, muitas vezes, chato:

Essa filosofia me atrai. Eu diria que é minha filosofia se eu tiver uma, certamente de uma maneira literária. Por outro lado, na verdade, a maior parte da arte Surrealista me parece chata; no entanto, as colagens de Max Ernst são maravilhosas. Eu suspeito que o tipo de coisa que eu faço seja exatamente o tipo de coisa que me irrita em outros autores [...] ⁵¹ (GOREY, 2001e, p. 84).

De acordo com Stephen Schiff (2001), Gorey permitia que o silêncio produzisse significado assim como suas produções exigiam participação do leitor. Nos versos de *The Object-Lesson* (1980m), por exemplo, as linhas estão soltas, isoladas, e cabe ao leitor estabelecer uma conexão, elaborando algum sentido para o vazio de significado. Observe o trecho sugerido pelo crítico:

Na margem um morcego, ou possivelmente um
guarda-chuvas,
desvinculado dos arbustos,
fazendo àqueles ao redor resgatar as misérias da
infância.
Agora ficou perceptível (apesar da falta de cola)

⁵⁰ I regret that I wasn't around when it was [happening]. I'm also very interested in Surrealism. I think most of the stuff that was produced was not terribly interesting. All you have to do is hand me a book of Surrealist short stories and I go to sleep instantly. The art is marginally more interesting. The whole theory of Surrealism I'm all for. And even more so Dada (GOREY, 2001, p. 192).

⁵¹ Yes. That philosophy appeals to me. I mean that is my philosophy if I have one, certainly in the literary way. On the other hand, most Surreal art strikes me as very boring indeed, although Max Ernst's collages are wonderful. I suspect that the kind of thing I do is just the kind of thing that drives me crazy in other authors [...] (GOREY, 2001e, p. 84).

que algo tinha acontecido com o vigário;
armas dispararam à distância.⁵² (GOREY, 1980m,
s/p).

Aparentemente, as frases não estão interligadas, técnica que, segundo Schiff (2001), era utilizada pelos surrealistas, pois para produzir um texto surrealista, alguém escreveria uma frase em uma folha, a dobraria e passaria para outra pessoa escrever a frase seguinte, e assim por diante. Essas frases isoladas do texto de Gorey, que parecem ser independentes uma das outras, colaboram para a construção dessa sensação que o leitor pode ter de um texto embaralhado, em que o sentido estaria muito mais na forma que no conteúdo. Essas características de frases e de palavras soltas também estão presentes no Dadaísmo, pois segundo Dawn Ades (2000), Tzara recomendava que para fazer um poema dadaísta seria necessário “[...] recortar frases de um jornal, as quais serão depois metidas num saco, agitadas e retiradas ao acaso” (ADES, 2000, p 101).

O Dadaísmo, ou Dadá como era comumente chamado, era o grupo de Vanguarda que sugeria a destruição da arte. O nome Dadá, conforme afirma Roselee Goldberg (2012): “[...] é ‘sim sim’ em romeno, e ‘cavalinho-de-baloço’ e ‘cavalinho-de-pau em francês’. ‘Para os alemães’, diria Ball, ‘é um símbolo de ingenuidade leviana, alegria na procriação e preocupação com o carrinho de bebê’ (sic)” (GOLDBERG, 2012, p.78). Pode-se dizer que o Dadá significava várias coisas e nada, ao mesmo tempo; não queria ser definido, pois defendia exatamente a quebra de regras, do cotidiano, do comum e da arte.

Esse movimento, que surgiu primeiramente em Zurique e posteriormente se espalhou por outros países, teve precursores como Hugo Ball, Emmy Hennings, Frank Wedekind, Tzara, e Duchamp. Em 1916 houve a inauguração de um café-cabaré, chamado “Cabaret Voltaire”, aberto para quem quisesse apresentar suas produções, independentemente do tipo de trabalho, ou do idioma.

De acordo com Peter Gay (2009, p. 152): “Os dadaístas declamavam poemas nonsense, ou cantavam músicas esquisitas de sua autoria, apresentavam-se em roupas absurdas e usavam máscaras de que

⁵² On the shore a bat, or possibly an umbrella,
disengaged itself from the shrubbery,
causing those nearby to recollect the miseries of childhood.
It now became apparent (despite the lack of library paste)
that something had happened to the vicar;
guns began to go off in the distance (Gorey, 1980m, s/p).

se orgulhavam muito”. As apresentações, com a liberdade que tinham, poderiam parecer muito absurdas; acreditavam em uma anarquia, queriam chocar o espectador. Para isso, diziam palavrões, xingavam o público, ou encenavam cenas bizarras, como urinar no palco.

De acordo com Gay (2009), a obra de Duchamp⁵³:

[...] faz suspeitar que seu verdadeiro objetivo era abolir a própria arte enquanto tal. Seus motivos escapam a um pleno entendimento, apesar do caráter aberto e franco embora seletivo, de Duchamp; para dificultar ainda mais a interpretação, ele era dotado de um senso de humor malicioso, que faz lembrar o de Ensor. Seu gosto por trocadilhos e jogos de palavras era famoso, e Duchamp tinha uma ironia aguda, mas raramente ferina – um típico talento Francês, na opinião dos admiradores. (GAY, 2009, p. 166).

Sendo assim, Duchamp gostava de trocadilhos, de jogos de palavras, era irônico, mas sutil. Características similares estão presentes nas obras de Edward Gorey, que também faz uso de trocadilhos e de jogos de palavras. Algumas obras do autor apresentam características dadaístas.

Um exemplo disso, conforme Theroux (2010), é o livro *The Curious Sofa: A pornographic Work* (1980f), escrita por Gorey sob o pseudônimo: Ogdred Weary. Nessa obra, uma moça chamada Alice é levada a um mundo de orgias bissexuais ao ser direcionada a uma sala onde se encontra um “curioso sofá”. A sexualidade aqui é sugerida, mas não exposta.

De acordo com Ades (2000, p. 182), “no Dadá elas [ideias] eram apenas uma grande explosão de atividade que tinha por objetivo provocar o público, a destruição das noções tradicionais de bom gosto, e a libertação das amarras da racionalidade e do materialismo”. Ou seja, o Dadá visava causar choque no espectador, prezava a libertação do racional. Da mesma forma Gorey, embora não tivesse como objetivo chocar o público ou se libertar do racional, possivelmente o fazia de forma inconsciente.

Conforme afirma Gay (2009), “O líder André Breton decretava quem podia ser aceito como membro e definia a orientação intelectual

⁵³ Marcel Duchamp (1887-1968) foi pintor, escultor, poeta e um dos precursores do dadaísmo.

do grupo. Para ele, o surrealismo não era uma doutrina da arte, e sim das ideias inconscientes vindo a se manifestar” (GAY, 2009, p. 153). Dessa forma, se levarmos em consideração que Gorey afirma escrever conforme flui sua imaginação, ele tem esse “instinto” surrealista. Para ilustrar a afirmação de que o escritor apenas deixa sua ideia surgir e fluir, segue a resposta dada por ele em uma entrevista:

Eu acho que você tem que sentar esperando pela ideia inicial. Eu não acho que você poderia apenas sentar e dizer, “Vou escrever um livro sobre isso e aquilo.” Você tem que tirar a ideia de algum lugar, mesmo que ela venha de fora. Ao que me parece, deve ter alguma sementinha, ou alguma coisa (GOREY, 2001b, p. 31)⁵⁴.

Em vários de seus livros, Gorey não tinha um propósito de escrita, apenas permitiu que suas ideias fluíssem. É possível concluir que algumas obras do autor carregam características Surrealistas, pois deixa seu pensamento livre guiar a escrita.

De acordo com Ades (2000), o Surrealismo buscava abranger outras áreas como o sonho e o “fluxo de consciência”. Em se tratando de Gorey, é possível notar, na obra *The Object-Lesson* (1980m), frases isoladas que possivelmente surgiram a partir de um fluxo de ideias que, embora desconexas, por estarem em formato de texto, permitem que o leitor tente estabelecer um sentido. Portanto, a teoria do Surrealismo e do Dadaísmo era apreciada por Gorey, deixando suas ideias fluírem, como no livro *The Object Lesson* (1980m), ou fazendo com que o leitor se choque, como pode acontecer com o livro *The Curious Sofa* (1980f), que apresenta características dadaístas.

O Surrealismo e o Dadaísmo são aproximações entre linguagens que parecem ser afins. Com isso, há uma possibilidade enorme de se analisar a obra de Gorey, pois além de se valer de uma linguagem Nonsense, vale-se da linguagem experimental das vanguardas, não podendo ser facilmente classificada, já que ela explora, como proposto acima, vários recursos, como o grotesco e o pesadelo. Sendo assim, Gorey atravessaria muitas linguagens.

⁵⁴ I think you have to sit around waiting for the initial idea. I don’t think you could just sit down and say, “I’m going to write a book about such and such.” You’ve got to get the idea from somewhere, wherever it seems to come from outside. It always seems to me that there has to be some little seed or something (GOREY, 2001 p. 31).

Além disso, o autor é bastante popular entre as crianças, seus livros são comumente publicados como literatura infantil, ou juvenil, embora aborde temas que normalmente são censurados ao público infantil. Não é simples definir como ou por que esse escritor é bem aceito pelas crianças e jovens, assim como não é possível delimitar Literatura Infantil e Juvenil. No próximo capítulo será possível observar como esta literatura se formou, e o que faz com que um livro pertença a tal grupo.

3 A LITERATURA INFANTIL E JUVENIL NA OBRA DE EDWARD GOREY

Neste capítulo pretende-se discutir sobre a Literatura Infantil e Juvenil para, em seguida, esclarecer como Gorey pode ser apreciado por esse grupo de leitores. A Literatura Infantil e Juvenil⁵⁵ surge da literatura oral, quando os infantes têm acesso às narrativas antes mesmo de terem habilidades linguísticas suficientes para ler. Essa literatura oral provém das histórias contadas pelo povo, que primeiramente eram apenas narradas, sendo escritas posteriormente.

Conforme afirma Cecília Meireles (1984), as primeiras histórias foram contadas por pessoas anônimas, no passado. As bibliotecas que hoje são cheias de livros eram, antigamente, os próprios narradores orais cheios de histórias, enquanto os livros eram as vozes que, acompanhadas por outros sons, gestos, ritmos e danças, compunham a história.

A LIJ (Literatura Infantil e Juvenil) é, antes de mais nada, Literatura. Assim sendo, seu papel não é pedagógico, pois conforme afirma Ricardo Azevedo (2003):

Falar em literatura, como sabemos, significa falar em ficção e discurso poético, mas muito mais do que isso. Significa abordar assuntos vistos, invariavelmente, do ponto de vista da subjetividade. Significa a motivação estética. Significa remeter ao imaginário. Significa entrar em contato com especulações e não com lições. Significa o uso livre da fantasia com forma de experimentar a verdade. Significa a utilização de recursos como a linguagem metafórica. Significa o uso criativo e até transgressivo da Língua. Significa discutir verdades estabelecidas, abordar conflitos, paradoxos e ambiguidades. (AZEVEDO, p. 5, 2003)

Essa explicação dada por Azevedo (2003) apresenta diferentes características que um texto precisa ter para que seja considerado

⁵⁵ Nelly Novaes Coelho (1987) faz uma separação por idades entre a literatura infantil e juvenil, mas esta pesquisa não visa valer-se dessa divisão. Por isso, mesmo que só um dos títulos sejam citados, no corpo do texto, pretende-se tratar das duas de forma conjunta.

Literatura. No caso da Literatura Infantil e Juvenil não é diferente. Ela precisa abordar diferentes assuntos, mas com subjetividade, com motivação estética, que remeta ao imaginário, à fantasia, com metáforas e, por fim, que mexa com o leitor.

Embora a LIJ seja, antes de mais nada, Literatura, ela sofre algum preconceito, pois muitas vezes é vista como inferior, ou simplesmente como uma ferramenta pedagógica, como se não tivesse outra função além de educar. A literatura, nesse caso, é confundida com o livro didático, quando este cumpre o papel de ensinar, orientar, educar seu leitor. Tal preconceito se dá primeiramente porque o leitor de LIJ é a criança, muitas vezes vista como ser inferior ao adulto. Existe, então, uma relação de poder do adulto sobre a criança. Para os adultos, a criança não tem capacidade de fazer uma leitura com qualidade, ou não consegue interpretar de maneira “correta”, quando na verdade não existe uma maneira “correta” para interpretar um livro.

Além disso, existe também a censura, que não permite que alguns temas estejam presentes nos livros infantis e juvenis. Dentre esses, estão a morte, a dor, os conflitos éticos, entre outros. Esse bloqueio se dá porque o adulto não enxerga a criança como ser capaz de pensar, de refletir, de aprender de maneira subjetiva. Por isso, utiliza o livro infantil e juvenil para transmitir os aprendizados que acredita ser importantes, mas geralmente de uma forma bastante objetiva, sem literariedade, sem ficção, sem trabalhar com a imaginação.

Para Azevedo (2003), a literatura precisa

[...] tratar de assuntos tais como a busca do autoconhecimento, as iniciações, a construção da voz pessoal, os conflitos entre gerações, os conflitos éticos, a passagem inexorável do tempo, as transgressões, a luta entre o caos e a ordem, a confusão entre a realidade e a fantasia, a inseparabilidade do prazer e da dor (um configura o outro), a existência da morte, as utopias sociais e pessoas entre outros. (AZEVEDO, 2003, p. 05)

Ou seja, não parece ser necessário censurar a criança com temas comuns. A LIJ precisa fazer com que seu leitor problematize diferentes assuntos, que utilize o livro como ferramenta no sentido de que este fará a criança pensar, discutir e, dessa forma, crescer como ser humano.

Como dito anteriormente, antes de ser Infantil ou Juvenil, precisa ser Literatura. María Teresa Andruetto (2012) discute sobre caracterizar

uma literatura para criança, para jovem ou adulto. Dentro disso, ela comenta sobre essa exclusão que a literatura direcionada para crianças e jovens sofre.

A literatura é para ser apreciada, independentemente de quem seja seu leitor. Um texto escrito especialmente para crianças pode não agradar a esse público. É muito comum que “[...] à literatura para adultos [fiquem] reservados os temas e as formas que são considerados de seu pertencimento, e a literatura infantil/juvenil é, com demasiada frequência, relacionada ao funcional e ao utilitário[...]” (ANDRUETTO, 2012, p. 61). Em outras palavras, é muito comum que a literatura direcionada às crianças e jovens seja selecionada com função de orientar, ensinar, para que seja útil para a criança não de forma prazerosa, mas sempre de maneira educativa, pedagógica, instrutiva.

Todavia, um livro bom, conforme afirma a pesquisadora, é um livro que seja menos funcional, que não precise agradar a todos. A literatura, para Andruetto (2012), “[...] não é o lugar das certezas, mas o território da dúvida. Nada há de mais libertário e revulsivo que a possibilidade que o homem tem de duvidar, de se questionar”. (ANDRUETTO, 2012, p. 68).

Pode-se notar, com isso, que definir quais obras podem ou não ser classificadas como Literatura Infantil e Juvenil não é tarefa simples, pois as crianças podem ter acesso e apreciar diferentes histórias que, muitas vezes, não foram escritas a elas. Para avaliar o que uma criança gosta de ler ou determinar se um livro serve como LIJ, é necessário que o infante leia ou ouça a história, avaliando se gostou, ou não. De acordo com Cecília Meireles (1984):

[...] em lugar de se classificar e julgar o livro infantil como habitualmente se faz, pelo critério comum da opinião dos adultos, mais acertado parece submetê-lo ao uso – não estou dizendo à crítica – da criança, que, afinal, sendo a pessoa diretamente interessada por essa leitura, manifestará pela sua preferência, se ela a satisfaz ou não.

Pode até acontecer que a criança, entre um livro escrito especialmente para ela e outro que o não foi, venha a preferir o segundo. Tudo é misterioso, nesse reino que o homem começa a desconhecer desde que o começa a abandonar. (MEIRELES, 1984, p. 30)

Ou seja, a criança pode se interessar por histórias que não foram escritas para elas. Foi dessa maneira que *Dom Quixote de La Mancha* e *As viagens de Gulliver* foram classificados como LIJ, conforme explicita Meireles (1984). Livros como esses não foram escritos para crianças, mas foram bem aceitos no mundo infantil. Desde então, são conhecidos por crianças e jovens em diferentes países; ou seja, a própria criança seleciona o que gosta de ler.

Meireles (1984) também afirma que “[...] a Literatura Infantil, em lugar de ser a que se escreve para as crianças, seria a que as crianças leem com agrado (MEIRELES, 1984, p. 97)”. Sendo assim, nem sempre o que se escreve para as crianças será bem recebido por elas.

Os infantes podem se interessar por outros textos, por outras obras, por outros autores, mesmo que estes não tenham sido feitos para o público leitor infantil ou juvenil. Todavia, para que surja tal interesse, e para que essa curiosidade não seja desperdiçada, é importante que o adulto promova o acesso da criança às diferentes obras.

O adulto, em vez de ser apenas um ser superior e controlador da criança, precisa colaborar com o infante oferecendo-lhe diferentes obras. O adulto seria o mediador entre a criança e os textos, mas quem decide o que é bom, ou ruim, é o próprio leitor.

A criança pode ler diferentes livros, com diferentes assuntos, de diferentes escritores, ou épocas, ou contextos de partida, classificando o que gosta, ou não, o que lhe parece ser bom, ou não, criando, assim, seu próprio cânone. Afinal, para Andruetto (2012), “Cada (bom) leitor constrói seu cânone, além do que é canonizado pela Academia, pela escola ou pelo mercado” (ANDRUETTO, 2012, p. 35).

Outra questão de superioridade do adulto sobre a criança é o fato de que o escritor de obras infantis e juvenis é o adulto, e que esses escritores acreditam que a criança não está capacitada para compreender determinados assuntos, ou determinada linguagem.

Em consequência disso, os livros infantis apresentam os conteúdos e linguagem que o autor adulto acha importante, ou necessário, ou ideal. O adulto não só cumpre a função de mediador sobre quais livros a criança pode ter acesso, mas também julga o que acha conveniente estar presente dentro de uma obra infantil.

Ainda, existem as questões mercadológicas e editoriais. As editoras buscam publicar o que vende mais. Em contrapartida,

[...] livros verdadeiramente bons não são livros escritos ou editados deliberadamente para todo mundo, funcionais para os editores, para a cadeia

de vendas e para a escola, mas, sobretudo, livros capazes de nos fazer entrar em conflito com nós mesmos (ANDRUETTO, 2012, p. 151).

Ou seja, o livro considerado aqui como “bom”, não é o que vai didaticamente ensinar algo sem que faça o leitor refletir, pensar, mas o livro que mexe com o sentimento e pensamento do leitor.

Cabe relembrar também que a leitura é algo bastante particular e individual. Andruetto (2012) concorda que a interação entre uma obra e um leitor é sempre única e complexa, mas também que essa interação é muito importante, pois é ela que produz um conhecimento particular para o leitor, conhecimento esse que, conforme afirma a pesquisadora, não pode ser generalizado.

Quanto à linguagem dos textos infantis, é muito comum que o vocabulário seja simplificado, que não haja linguagem rebuscada, ou termos incomuns, ou até mesmo tempos verbais não tão usuais. Esse tipo de linguagem também é consequência de questões mercadológicas, pedagógicas e do adulto que vê a criança/jovem como ser inferior.

A literatura, por sua vez, visa colaborar também com o crescimento linguístico de seu receptor. Peter Hunt (2010) afirma que o texto deve enriquecer o vocabulário do leitor, criticando livros que são considerados infantis apenas porque são fáceis de ler.

Por fim, cabe comentar que a LIJ está em uma crise que, conforme Meireles (1984), não é no sentido de não ter livros de literatura infantil e juvenil, mas uma crise em que há excesso de obras de pouca qualidade para tal público.

Sendo assim, seria interessante que o adulto, como mediador entre a criança e a Literatura, se interessasse em ofertar mais livros com conteúdo literário para os infantes, para que eles pudessem escolher o que ler e definir o que gostam.

As obras de Edward Gorey são aceitas como LIJ, embora o autor tenha relatado em algumas entrevistas que não escreveu para crianças, ou que não conheceu nenhuma criança além de um primo:

Na verdade não conheço nenhuma. Tenho um priminho de primeiro grau distante, que completa onze anos este ano, e é a única criança que conheço, de qualquer forma (GOREY, 2001d, p. 56)¹.

Diante disso, é interessante refletir sobre o que faz com que Gorey seja lido por crianças e jovens, qual a relação entre sua obra e a literatura infantil e juvenil, sem esquecer que a LIJ, antes de mais nada, é uma literatura que precisa ser apreciada.

3.1 Edward Gorey e a Literatura Infantil e Juvenil

Ao refletir sobre a Literatura Infantil e Juvenil, conclui-se que ela deve ser, antes de mais nada, Literatura, conforme afirma Coelho (1987): “A literatura infantil é, antes de tudo, *literatura*; ou melhor, é *arte*: fenômeno de criatividade que representa o Mundo, o Homem, a Vida, através da palavra” (COELHO, 1987, p. 10).

A obra de Gorey dialoga com o leitor de forma velada, pode ser que o provoque, que o faça pensar ou refletir, pode causar sentimentos bons ou ruins, abordando temas que podem mexer com o leitor, como a morte ou a sexualidade. O fato de essa literatura atrair as crianças se dá principalmente porque os adultos provavelmente leram os livros de Gorey, julgaram se eram bons ou ruins para as crianças e, felizmente, permitiram que os infantes tivessem acesso às obras. Esses, por sua vez, muito provavelmente apreciaram e ainda apreciam os textos do escritor.

Não se pode deixar de lado o fato de que os livros de Gorey trazem histórias curtas, acompanhadas de ilustrações, muitas vezes com personagens crianças. Tais características provavelmente interferem no julgamento que o adulto faz ao escolher um livro infantil ou juvenil. Diferentes temas são abordados nas obras do autor, como visto anteriormente. No livro *The Gashlycrumb Tinies* (1980h), um dos objetos de estudo deste trabalho, por exemplo, o tema da morte se encontra presente de forma subjetiva nos versos, característica da escrita de Gorey.

Para um leitor adulto é provavelmente possível perceber esse tema. Para um leitor infantil, não se sabe se essa morte fica clara, não se sabe o quanto este leitor associa tal acidente à morte, não é possível saber que efeito esse livro causa no leitor infantil, até porque, conforme afirma Hunt (2010): “Gostamos de pensar que os livros produzem nas pessoas um efeito direto, linear – porque é mais fácil assim. Sem dúvida produzem efeito – mas qual ele é, exatamente, não se pode saber” (HUNT, 2010, p. 206).

Sendo assim, se não se pode saber qual efeito determinado texto pode causar em seu leitor, não parece viável proibir a criança de ler

qualquer livro. Ainda que o mediador entre o livro e a criança ache inconveniente uma leitura que fale sobre a morte, em vez de apenas impedir que a criança leia, deveria incentivá-la a ler, motivando-a a pensar sobre a morte, a indagar e se questionar, para que seu conhecimento de mundo e experiências aumentem.

O adulto pode ajudar a criança a lidar com os problemas que esta enfrenta no decorrer da vida. Walter Benjamin (2010b) afirma que

A criança exige dos adultos explicações claras e inteligíveis, mas não explicações infantis, e muito menos as que os adultos concebem como tais. A criança aceita perfeitamente coisas sérias, mesmo as mais abstratas e pesadas, desde que sejam honestas e espontâneas e, por isso, algo pode ser dito a favor daqueles velhos textos. (BENJAMIN, 2010b, p. 236-237)

Pode-se observar, dessa forma, que a criança é capaz de compreender mesmo os assuntos mais delicados, como a morte, desde que esta seja explicada de maneira “honesta e espontânea”, ou seja, o adulto precisa, nesse caso, apenas explicar esses assuntos de forma clara, sem presumir que a criança não consegue compreender.

O tema da sexualidade também pode ser encontrado nas obras de Gorey, como o livro *The Curious Sofa* (1980f). Neste, a sexualidade também está apenas sugerida. O adulto muito provavelmente consegue perceber isso, mas não se sabe se o mesmo ocorre para a criança. O problema é que quando o adulto percebe a presença de assuntos como esses, ele tende a censurar a obra. Porém, a censura não contribui para o crescimento do leitor, pois “A censura é ruim. Podemos aconselhar as pessoas sobre o que é bom ou ruim em nossa opinião, mas o material de leitura deve estar disponível a nós, sejam quais forem as consequências” (HUNT, 2010, p. 228). Ou seja, o adulto que se sente superior à criança avalia o que ele acha que deve ou não ser lido por ela. Caso esse adulto acredite que determinados assuntos não possam ser discutidos na infância, ele impede que o infante tenha acesso a determinadas leituras, censurando-o. Este, por sua vez, deixa de adquirir conhecimentos de mundo de forma subjetiva.

Além disso, a criança lida diariamente com problemas como a morte, a doença, a tristeza, etc. Por isso, seria muito aproveitável abordar tais temas a fim de motivá-la a percebê-los como naturais, em

vez de apenas censurá-los como se os infantes não tivessem condições de aprendê-los e de apreendê-los.

Há outros livros do autor que tratam de assuntos menos problemáticos, como é o caso de *The Doubtful Guest* (1980g), também objeto de estudo deste trabalho, em que um monstinho faz coisas estranhas e engraçadas. Neste, o leitor não se depara com temas de difícil discussão; por isso, a censura tende a ser menor. Um outro exemplo de livro com assuntos menos intrigantes é *A Bicicleta Epiplética* (2013), que narra a história de dois irmãos que viajam em uma bicicleta.

Vale observar que *A Bicicleta Epiplética* (2013) é o único livro de Gorey traduzido e publicado no Brasil, sendo catalogado como literatura “infantojuvenil”⁵⁶. É comum na área editorial, assim como em outras áreas, como a pedagógica, separarem as crianças por faixas etárias sugerindo-se determinadas obras para cada idade. Por exemplo, algumas obras são destinadas a crianças de 0-2 anos; outras, a crianças de 3-5 anos, quando estão sendo alfabetizadas; outras, para crianças a partir de 5 anos, e assim adiante⁵⁷.

Tal divisão se dá por questões mercadológicas, mas é interessante refletir o que leva a editora a pensar que a criança de 5 anos deve ler determinado livro e que, a partir desta idade, assim que completa 6 anos, ela automaticamente tem condições de ler livros maiores, ou mais “difíceis”.

Essa “evolução” na leitura não é automática, ela é bastante íntima e varia conforme cada leitor, conforme a carga de leitura dessa criança, seu desenvolvimento cognitivo etc. Sendo assim, a criança é quem deve determinar quais tipos de livros gosta de ler.

Ademais, uma característica bastante comum nos livros infantis e juvenis é a ilustração. De acordo com Benjamin (2010b), a ilustração salva obras que já são antiquadas, e que a criança aprende com a cor, pois através da cor ela pode perceber a expressão dos personagens e da paisagem, por exemplo. No entanto, o teórico concorda também que através de algumas

“[...] xilogravuras em branco e preto um mundo próprio se abre à percepção infantil. Sua

⁵⁶ O termo “infantojuvenil” foi utilizado na catalogação deste livro, assim como aparece em tantas outras catalogações em que a editora acredite que o livro serve tanto para jovens quando para crianças.

⁵⁷ É a divisão por faixa etária mencionada por Coelho (1987). Ver nota 55.

importância é equivalente à das gravuras coloridas e desempenha uma função complementar. A imagem colorida faz a fantasia infantil mergulhar, sonhadoramente, em si mesma. A gravura em branco e preto, a reprodução sóbria e prosaica, levam-na a sair de si” (BENJAMIN, 2010b, p. 241).

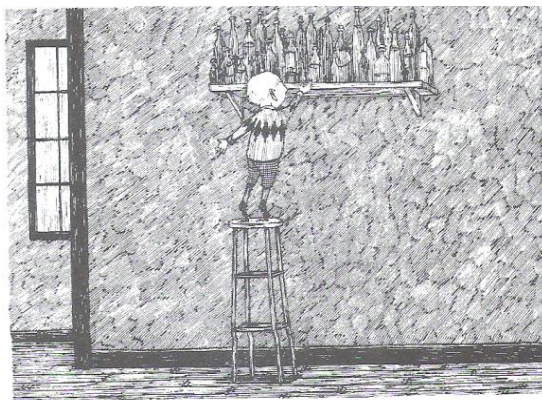
Ao concordar com o pesquisador, sobre as imagens em branco e preto fazerem com que a criança “saia de si”, e ao observar as ilustrações dos livros de Edward Gorey, é possível notar que quase todas as suas obras são em preto e branco, pouquíssimas são coloridas. Ainda, “No reino das imagens incolores, a criança acorda; no reino das imagens coloridas, ela sonha seus sonhos até o fim” (BENJAMIN, 2010b, p. 242). Ou seja, a imagem em preto e branco desperta seu leitor, o faz pensar, analisar, enquanto a imagem colorida traz isto pronto, não promove a necessidade de complementar a ilustração, pois ela já está exposta com suas possibilidades de complementação. Na imagem colorida a criança age como receptor de informação, enquanto que na ilustração monocromática ela atua ativamente na complementação da imagem, pois esta permite que o infante crie o que não está explícito no desenho.

Embora o texto verbal e o não verbal sejam independentes, conforme discutido anteriormente, algumas ilustrações complementam o texto escrito. Para Hunt (2010): “Muitos livros usam imagens para complementar as palavras mostrando cenas difíceis de imaginar ou misturando fantasia e realidade” (HUNT, 2010, p. 248).

Em *The Gashlycrumb Tinies* (1980h), por exemplo, a imagem complementa os versos da poesia carregando muito mais detalhes e informação que o texto escrito. Na seguinte figura, por exemplo, o verso informa que o menino James tomou soda cáustica por engano, mas a ilustração apresenta um menino sobre uma escada doméstica, que também parece um banco, tentando alcançar algumas garrafas que estão situadas em local alto e que, provavelmente, não deveriam ser alcançadas pela criança.

A imagem não apresenta o menino tomando a soda cáustica, mas o mostra alcançando os vidros. A cena ilustrada parece ser anterior à informação dada no verso, complementando no sentido de que carrega informações que o verso não comporta, colaborando com a interpretação do leitor.

Figura 29: Imagem retirada do livro *The Gashlycrumb Tinies* (1980h), em que o texto não verbal complementa o texto verbal



J is for JAMES who took lye by mistake

Fonte: Gorey, 1980h, s/p.

Cabe lembrar também que muitos dos livros a que as crianças têm acesso e que são cânones para os infantes são traduções, como é o caso dos contos de fadas. No capítulo 4, em que se propõe a tradução de dois livros do autor, a tradução, em especial a tradução de poesia, será discutida. Todavia, pretende-se, por ora, refletir sobre a tradução de obras infantis e juvenis.

3.2 A tradução de literatura infantil e juvenil

Ao realizar uma tradução é necessário pensar para quem se traduz. No próximo capítulo será abordada a tradução literária, em especial a tradução das obras de Edward Gorey. Neste momento pretende-se refletir um pouco sobre como é traduzir literatura infantil e juvenil, ainda que sem se pautar na tradução de algum texto específico.

Primeiramente, vale lembrar que a literatura infantil e juvenil sofre censura por parte dos adultos e que, por isso, alguns temas são evitados. Da mesma forma, alguns livros escritos para as crianças apresentam características mais instrutivas e utilitárias, sendo o livro,

nesse caso, ferramenta funcional que serve para ensinar algo, em vez de apenas divertir seu leitor.

Essa censura muitas vezes presentes nos livros infantis e juvenis estão presentes também nas traduções deles. Eithne O'Connell (2006), em um artigo sobre tradução de literatura infantil, no livro *The Translation of Children's Literature: a reader*, organizado por Gillian Lathey (2006), afirma que

Como nós vemos, a tradução, como todas as outras atividades culturais, é realizada conforme algumas normas. Na tradução para crianças, essas normas podem ser didáticas, ideológicas, éticas, religiosas, etc. Elas determinam o que é traduzido, quando e onde, e elas mudam constantemente. Além disso, essas normas variam de língua em língua, de cultura em cultura e de geração em geração (O'CONNELL, 2006, p. 23).⁵⁸

Dessa forma, a tradução precisa respeitar as normas que lhe são impostas, lembrando que estas são variáveis conforme língua, cultura, geração, entre outros contextos. Caso a tradução não siga isso, ela provavelmente será censurada e não será aceita pelo público alvo.

Ainda, não se esquecendo que normalmente quem escolhe os livros para as crianças são os adultos, a tradução passa pelo “julgamento” deles antes mesmo de chegar nas mãos de seu leitor alvo. Consequentemente, se o adulto achar que o livro não convém à criança, acaba não permitindo que o infante tenha acesso à obra.

Como dito anteriormente, os livros de LIJ muitas vezes são vistos apenas como ferramentas pedagógicas, quando na verdade deveriam ensinar de forma subjetiva, abordando temas que contribuam com o crescimento da criança. Zohar Shavit (2006) afirma que esses dois pontos muitas vezes se contradizem.

Para exemplificar isso, o autor diz que pode acontecer de uma criança estar “preparada” para ler um livro infantil que fale sobre morte,

⁵⁸ As we have seen, translation, like all other cultural activity, is conducted according to certain norms. In the case of translation for children, these may be didactic, ideological, ethical, religious, etc. They determine what is translated when and where and they change continually. Furthermore, the norms may vary from language to language, culture to culture and generation to generation (O'CONNELL, 2006, p. 23).

mas, por este livro não ser instrutivo ou didático, o adulto acredita que ele possa prejudicar a “saúde mental” da criança.

Nesse caso, a tendência do tradutor é desfazer essa contradição e tornar o texto mais didático, ou tentar preservar a literariedade do texto abordando o tema de maneira mais sutil. Todavia, de acordo com Shavit (2006), para que o produto final de uma tradução seja aceito, ele precisa manter até mesmo as contradições ou, pelo menos, não transgredi-las.

Ainda, o pesquisador afirma que existe uma manipulação nas traduções de textos infantis “[...] baseada na suposição de que as crianças são incapazes de ler textos longos” (SHAVIT, 2006, p. 33).⁵⁹ Ou, ainda, que muitas vezes o tradutor acha que determinado texto, ou parte dele, não será compreendido por uma criança. Consequentemente, o tradutor opta por deletar esse trecho fazendo com que o livro fique mais “apropriado” para o leitor alvo. Isso mostra novamente o adulto que vê a criança como inferior, ou incapaz, e que, por isso, impõe a ela o que deve ser lido.

Entretanto, o tradutor, por sua vez, precisa produzir uma tradução que seja o mais próxima possível do texto de partida. Para isso, recria o texto em outra língua, como será possível observar melhor no capítulo seguinte. Todavia, a censura do adulto para a criança interfere também na tradução. Para exemplificar isso, Marisa Fernández López (2006) cita alguns exemplos de assuntos que são evitados na literatura infantil americana:

Por exemplo, a violência pode estar presente em um conto desde que o autor não permita que surja mais violência disso; da mesma forma, crianças raramente morrem, exceto quando se tornam mártires ou heróis. Se os pais morrem, sua morte se dá antes do início do conto, e assuntos como divórcio, doença mental, alcoolismo, ou outros vícios, suicídio, e sexo, são evitados; normalmente não há assassinos, embora ladrões sejam permitidos, conflitos raciais não surgem, ou são meramente citados; e o conto tem um final feliz (LÓPEZ, 2006, p. 41).⁶⁰

⁵⁹ [...] based on the supposition that children are incapable of Reading lengthy texts (SHAVIT, 2006, p. 33).

⁶⁰ For example, violence may be present in a tale provided that the author does not allow more violence to breed from it; likewise, children rarely die, their death occurs prior to the commencement of the tale, and subjects such as

López (2006) resumiu alguns dos principais assuntos que os adultos costumam censurar para as crianças, em vez de ajudá-las a compreender. É interessante notar que quase todos esses assuntos são abordados por Edward Gorey, embora de forma implícita. A pesquisadora também afirma que a censura está em mutação, e que alguns assuntos que antes eram mais evitados, acabam sendo melhor aceitos com o passar dos anos, assim como alguns temas eram abordados normalmente e passaram a ser menos apropriados.

Sendo assim, o tradutor de LIJ é responsável pelas escolhas tradutórias que faz, é um adulto que opta extrair parte de um texto, ou alterar partes de uma obra enquanto a traduz, tendo ações influenciadas pelo que a cultura do país de chegada exige.

As ilustrações também podem ser censuradas, por isso muitas vezes são alteradas. Conforme Riitta Oittinen (2006), o tradutor deve dar atenção às imagens, pois elas complementam o texto. A ilustração pode complementar o texto ou apenas decorar a história. O tradutor precisa conhecer e interpretar as ilustrações, entender o que ela quer transmitir.

Quanto à tradução de poesia para crianças, deve-se levar em consideração o ritmo, a sonoridade, entre outros aspectos poéticos. Quando se traduz poesia é importante que tal gênero seja recriado. Por isso, como será possível notar no próximo capítulo, há uma liberdade maior em se falando de semântica textual, pois uma atenção maior é direcionada às características poéticas.

Dessa forma, o que se pode concluir é que traduzir para criança não é diferente de traduzir para um adulto. No entanto, a literatura infantil e juvenil sofre preconceito e censuras que a literatura adulta não sofre. Em consequência disso, as escolhas tradutórias podem ser alteradas, ou alguns textos podem não ser aceitos na cultura de chegada.

Por outro lado, seria interessante se as crianças tivessem acesso aos vários assuntos que lhe são proibidos, mas isso ainda não é comum porque os adultos, mediadores entre as crianças e os livros, ainda enxergam os infantes como imaturos, ou como seres incapazes de compreender determinados assuntos.

divorce, mental illness, alcoholism and other addictions, suicide, and sex are all avoided; murderers do not usually appear, although thieves are permitted; racial conflicts do not arise or are merely referred to in passing; and the tale has a happy ending (LÓPEZ, 2006, p. 41).

As obras escolhidas para realizar a tradução são duas poesias metrificadas, com presença de rimas e figuras de linguagem. Gorey gostava de brincar com as palavras, então a sonoridade é um elemento importante em sua obra. Sendo assim, no próximo capítulo pretende-se discutir sobre a tradução de obras literárias, em especial de poesias para propor, em seguida, uma tradução para cada um dos textos, explicitando e comentando sobre o processo tradutório das obras. Não se pode deixar de lado que a tradução é direcionada para crianças e jovens, já que Gorey é lido também por este público-alvo, mas que antes de mais nada, é Literatura, independentemente de quem a leia.

4 O PROCESSO TRADUTÓRIO NAS OBRAS *THE DOUBTFUL GUEST* (1980g) E *THE GASHLYCRUMB TINIES* (1980h) DE EDWARD GOREY

Como foi possível notar no decorrer desta pesquisa, Edward Gorey foi um escritor com diferentes influências e características. Suas ilustrações estão conectadas ao texto escrito complementando-o, embora sejam também meios de comunicação independentes. Ademais, seus livros apresentam características do gênero Nonsense, e sua obra foi publicada como Literatura Infantil e Juvenil.

Esse curioso escritor e ilustrador ainda não é muito conhecido no Brasil, tendo apenas uma obra traduzida: *A Bicicleta Epiplética* (2013). Com o intuito de explorar mais a obra do escritor, dois livros foram selecionados para serem traduzidos: *The Doubtful Guest* (1980g) e *The Gashlycrumb Tinies* (1980h). Ambos foram primeiramente publicados isoladamente, mas as obras utilizadas nessa pesquisa se encontram em uma coletânea de livros de Edward Gorey chamada *Amphigorey* (1980a).

Neste capítulo, pretende-se fazer, primeiramente, uma breve análise dos livros de poesia com o intuito de observar os tipos de rima e de verso em que são compostos, para em seguida relatar o processo tradutório das obras. Cada poesia passou por três principais fases tradutórias. Na primeira, realizou-se uma tradução que se preocupasse com o conteúdo semântico, sem se atentar, por ora, com as características do gênero poético. Em um segundo momento, foi feita uma tradução com a tentativa de preservar a ideia geral do texto, ao mesmo tempo em que se recriasse a poesia em versos livres, o que daria mais liberdade ao tradutor. Na terceira fase, pretendeu-se moldar a tradução com características poéticas mais elaboradas, tentando aproximá-la às características poéticas do texto de partida, valendo-se de métrica e ritmo, recriando o conteúdo poético e semântico do texto fonte.

The Doubtful Guest (1980g) narra a história de um ser diferente, um “monstrinho”, parecido com um pinguim de cachecol e tênis, que observa uma casa e aproveita a distração dos moradores para entrar na residência. As primeiras páginas apresentam apenas ilustrações, o poema se inicia a partir da quinta página⁶¹. O “monstrinho” aperta a

⁶¹ A contagem de páginas foi feita por mim, pois o livro não apresenta numeração de páginas.

campainha da casa, é atendido, entra na residência, tem comportamentos estranhos, como ficar parado com o nariz voltado para a parede, parecer ser surdo porque ignora o que lhe é falado, ou devorar um prato no café da manhã.

Esse livro é uma poesia composta por dísticos, ou seja, estrofes com dois versos, os quais apresentam rimas emparelhadas (AA, BB, CC, etc.). Nos dois primeiros versos, por exemplo, existe uma rima com os vocábulos: *night/sight*. Os versos são dodecassílabos, sendo compostos por tetrâmetros anapésticos, pois em cada verso há quatro grupos silábicos, formado cada um por três sílabas métricas, sendo duas átonas e uma tônica, o que se ilustra da seguinte maneira: _ _ / _ _ / _ _ /, sendo “_” o símbolo ilustrativo para as sílabas fonéticas átonas, e “/”, símbolo para as sílabas fonéticas tônicas.

A segunda obra poética a ser estudada, *The Gashlycrumb Tinies* (1980h), foi primeiramente publicada em 1963. Essa história é composta por vinte e seis versos iniciando-se cada um se inicia com uma letra do alfabeto, de A a Z, sequencialmente. Em cada verso é citado um nome próprio que começa com a mesma letra alfabética que inicia seu respectivo verso. A morte é a temática principal nesta obra, já que cada verso descreve a maneira como uma criança é levada à morte. Todavia, isso não fica explícito, mas subentende-se nas entrelinhas.

As rimas são emparelhadas, assim como no livro anterior, mas as estrofes apresentam apenas um verso, são monósticos. Nos dois primeiros versos há: *A is for Amy who fell down the stairs / B is for Basil assaulted by bears*, em que as palavras *stairs* e *bears* apresentam rima. No poema há aliterações e assonâncias, pois há repetição do som de vogais e consoantes, além de anáfora, pois todos os versos seguem uma sequência de palavras: começam com uma letra do alfabeto seguidos por *is for*, sempre na mesma posição. Além disso, os versos da referida poesia são decassílabos compostos por tetrâmetros dactílicos, ou seja, quatro sílabas tônicas, sendo três seguidas de duas sílabas átonas, que poderiam ser ilustradas da seguinte maneira: / _ _ / _ _ / _ _ /, em que o “/” se refere às sílabas tônicas, e o “_” às sílabas átonas.

É importante lembrar que não é possível realizar uma tradução de forma mecânica. Embora muitas pessoas acreditem que basta conhecer o idioma e substituir uma palavra por outra, conforme afirma Paulo Rónai (2012b), “As palavras não possuem sentido isoladamente, mas dentro de um contexto, e por estarem dentro desse contexto” (RÓNAI, 2012b, p. 21).

Ainda, para Umberto Eco (2007), “[...] o tradutor deve escolher a aceção ou o sentido mais provável e razoável e relevante *naquele*

contexto e naquele mundo possível”. (ECO, 2007, p. 50, grifo do autor). Sendo assim, faz-se necessário pensar no texto como um todo. Nesse caso, em que se trata de tradução poética, também não se pode separar o conteúdo da forma, pois conforme defende Mário Laranjeira (2003), não se deve enxergar o conteúdo como traduzível e a forma como intraduzível, pois ambos, forma e conteúdo, estão interligados e compõem a poesia.

Paulo Rónai (2012b) comenta sobre a dificuldade de traduzir trocadilhos e jogos de palavras, sugerindo que o tradutor tente compensar esses trocadilhos ou jogos de palavras colocando-os em outros lugares ou de outras maneiras. No título do segundo poema traduzido: *The Gashlycrumb Tinies*, o termo *Gashlycrumb* é uma palavra inventada pelo autor: exemplo de trocadilho que será compensado por outro, na língua de chegada.

Rónai (2012b) também afirma que o contexto em que o leitor vive interfere na compreensão do texto; por isso, o que o texto transmite é mutável. Consequentemente, a tradução não pode ofertar exatamente o mesmo sentido que o texto de partido ofertaria:

Numa palavra, devido à dessemelhança das condições de vida é impossível que qualquer tradução dê a mesma impressão do original. Pois é precisamente esse argumento irrespondível que salienta uma das mais importantes razões de ser da tradução: permitir às pessoas formular ideia sobre a maneira de viver e de sentir das que vivem noutras partes do mundo (RÓNAI, 2012b, p. 60).

Cada leitor, carregado de conhecimentos e conceitos prévios, interpreta e compreende um texto de uma maneira diferente. Da mesma forma, cada tradutor tem um olhar particular sobre um texto, o que não quer dizer que uma tradução seja melhor ou pior que outra, apenas diferente. A tradução não transmite “a mesma impressão do original”, conforme dito por Rónai (2012b), mas permite que se tenha uma ideia sobre o contexto do texto de partida.

Uma tradução, de acordo com Britto (2012), tem perdas e ganhos. Em especial, na tradução poética, cabe ao tradutor ter consciência de que nem todos os elementos serão mantidos, e avaliar quais parecem mais relevantes. Rónai (2012b) afirma que “Evidentemente, as dificuldades que o tradutor deve enfrentar multiplicam-se quando aborda uma poesia” (RÓNAI, 2012b, p. 155).

Para Britto (2012), a tradução deve ser um trabalho criativo. O autor também afirma que

Podemos agora tentar definir de modo um pouco mais claro o que entendemos por tradução literária: é a tradução que visa recriar em outro idioma um texto literário de tal modo que sua literariedade seja, na medida do possível, preservada. Isso significa que a tradução literária de um romance deve resultar num romance; a de um poema, num poema. Significa que a tradução de um texto que provoque o riso no original deve provocar o riso em seu leitor; que a tradução de um poema cheio de efeitos musicais como padrões rítmicos e rimas, deve conter efeitos semelhantes ou de algum modo análogos; que a tradução de uma peça teatral que represente fielmente a maneira de falar de pessoas de classe média na cultura de origem deve representar de modo igualmente fiel a maneira de falar de pessoas de classe média na cultura do idioma da tradução. Significa também que a tradução de um texto considerado difícil, espinhoso, idiossincrático e estranho em sua cultura de origem deve ser um texto que provoque as mesmas reações de perplexidade e estranhamento no público da cultura para o qual foi traduzido; e que a tradução de um texto considerado singelo e de fácil leitura pelos leitores da língua-fonte deve resultar num texto que seja encarado como igualmente simples pelos leitores da língua-meta (BRITTO, 2012, p. 47-48).

O tradutor e teórico também afirma que é necessário observar quais características de um texto fonte podem ser recriadas numa tradução, e que o tradutor deve

[...]pensar: já que não posso recriar todas as características do original, tenho que ser seletivo, e me fazer duas perguntas. A primeira é: quais características mais importantes do texto, que *devo tentar* recriar de algum modo? E a segunda: quais características do texto original que *podem*

de algum modo ser recriadas? (BRITTO, 2012, p. 50, grifo do autor).

Tais questionamentos foram pensados ao realizar a tradução dos textos, o que se “deve tentar recriar”, e o que se “pode” recriar. O ritmo e as rimas emparelhadas são exemplos de características que puderam ser recriadas, como será possível observar na terceira fase tradutória de cada poesia.

Mário Laranjeira (2003), ao tratar da tradução poética, afirma que a posição do tradutor perante um texto poético não deve ser a mesma posição de um tradutor de outro gênero textual. O tradutor de poesia não deve se ater simplesmente ao conteúdo semântico, pois esse tipo de tradução se estende a um nível mais específico, em que a forma é essencial. Ainda, conforme afirma Laranjeira (2003):

Não se trata, em tradução poética, de traduzir o ‘sentido’ do poema original e acrescentar-lhe uma ‘forma’ poética. Traduzir um poema é traduzir a sua ‘significância’. Na significância, não há separações possíveis entre conteúdo e forma. Ela é uma relação dinâmica que se estabelece no interior do poema entre os vários níveis da sua manifestação textual. (LARANJEIRA, 2003, p. 147).

Ou seja, não basta apenas traduzir a poesia em um formato poético qualquer, a significância da poesia é essencial e precisa ser levada em consideração no ato da tradução. O processo tradutório dos textos passou por três principais etapas, até que a significância sugerida por Mário Laranjeira (2003) pudesse ser recriada.

Na primeira etapa tradutória foi realizada uma tradução preocupada com a semântica, a qual não atenta à significância. Na segunda, optou-se por versos livres, para que se produzisse uma poesia, embora ciente de que isto não seria suficiente. Essa segunda etapa do processo de tradução dos textos contradiz o que Laranjeira (2003) defende, pois o crítico afirma que não basta dar um formato poético qualquer para o texto. Por outro lado, foi uma maneira de orientar o tradutor para que se realizasse uma terceira tradução. Ainda nesta fase, foi possível recriar as rimas emparelhadas e algumas figuras de linguagem, mas não se recriou o ritmo. Na terceira e última etapa tradutória, tentou-se produzir, na língua de chegada, poesias nas quais

fossem recriadas as rimas, o ritmo, as aliteraões e assonâncias e a versificação.

Em seguida, apresenta-se o processo tradutório de cada obra. Primeiramente serão apresentados comentários sobre o texto e sobre a tradução de *The Doubtful Guest* (1980g). Na sequência, o mesmo sobre *The Gashlycrumb Tinies* (1980h). As traduções encontram-se no corpo do texto em forma de tabela, com o TP⁶² (texto de partida) à esquerda, e o TC (texto de chegada) à direita, seguidas de seus respectivos comentários.

É possível ler a tradução final acompanhada de suas ilustrações ao final do trabalho, nos apêndices. O apêndice C traz as ilustrações com texto de partida e a tradução do livro *The Doubtful Guest*, enquanto o apêndice D traz as do livro *The Gashlycrumb Tinies*.

4.1 Traduzindo *The Doubtful Guest* (1980g)

Essa obra é uma poesia composta por estrofes de dois versos, ou seja, é composta por dísticos, com rimas emparelhadas: (AA, BB, CC...). Além disso, os versos são dodecassílabos, ou seja, apresentam doze sílabas métricas. Cada verso é um tetrâmetro anapéstico, ou seja, com quatro conjuntos de sílabas fonéticas, sendo cada um composto por duas sílabas átonas, e uma tônica (_ _ /) como se pode observar na seguinte estrofe:

Tabela 1: Exemplo de separação silábica de *The Doubtful Guest* (1980g)

<i>When they answered the bell on that wild winter night,</i>											
_	_	/	_	_	/	_	_	/	_	_	/
<i>There was no one expected – and no one in sight.</i>											
_	_	/	_	_	/	_	_	/	_	_	/

Fonte: Autora

⁶² As abreviações TP e TC se referem à Texto de Partida e Texto de Chegada, respectivamente. Tais abreviações serão utilizadas no decorrer do capítulo.

Conforme comentado anteriormente, a tradução se deu em três principais fases; a primeira se preocupava apenas com o conteúdo semântico. Desde o início sabia-se que a tradução poética não se pautava simplesmente pela tradução semântica, mas ela foi o ponto inicial para a realização da tradução. Assim, o seguinte resultado foi obtido:

Tabela 2: Resultado da primeira fase tradutória de *The Doubtful Guest* (1980g)

	THE DOUBTFUL GUEST	O VISITANTE DUVIDOSO
1	<i>When they answered the Bell on that wild winter night,</i>	Quando eles atenderam a Campainha naquela selvagem noite de inverno,
2	<i>There was no one expected – and no one in sight.</i>	Ninguém era esperado – e ninguém à vista.
3	<i>Then they saw something standing of top of an urn</i>	Então eles viram algo de pé sobre uma urna,
4	<i>Whose peculiar appearance gave them quite a turn.</i>	Cuja aparência peculiar lhes dava um susto.
5	<i>All at once it leapt down and ran into the hall,</i>	De repente aquilo pulou e correu para o corredor,
6	<i>Where it chose to remain with its nose to the wall.</i>	Onde escolheu ficar com o nariz contra a parede.
7	<i>It was seemingly deaf to whatever they said,</i>	Parecia ser surdo para o quer que eles dissessem,
8	<i>So at last they stopped screaming and went off to bed.</i>	Então finalmente eles pararam de gritar, e foram para cama.
9	<i>It joined them at breakfast and presently ate</i>	Se juntou para o café e imediatamente comeu
10	<i>All the syrup and toast, and a part of a plate.</i>	Todo o xarope e a torrada, e uma parte do prato.
11	<i>It wrenched off the horn from the new gramophone,</i>	Arrancou a corneta do novo gramofone,
12	<i>And could not be persuaded to leave it alone.</i>	E não se convencia de deixar isso isolado.

13	<i>It betrayed a great liking for peering up flues,</i>	Tinha um grande apreço por observar chaminés,
14	<i>And for peeling the soles of its white canvas shoes.</i>	E por arrancar as solas de seus sapatos brancos de tecido.
15	<i>At times it would tear out whole chapters from books,</i>	Às vezes arrancava capítulos inteiros de livros,
16	<i>Or put roomfuls of pictures askew on their hooks.</i>	Ou colocava quartos cheios de quadros tortos em seus ganchos.
17	<i>Every Sunday it brooded and lay on the floor,</i>	Todos os domingos, ficava cismado e no chão se deitava,
18	<i>Inconveniently close to the drawing-room door.</i>	Inconvenientemente, fechava a porta da sala de desenhos.
19	<i>Now and then it would vanish for hours from the scene,</i>	De vez em quando, desaparecia de cena por horas,
20	<i>But alas, be discovered inside a tureen.</i>	Mas ah, era encontrado dentro de uma sopeira.
21	<i>It was subject to fits of bewildering wrath,</i>	Aquilo estava sujeito a ataques de ira desconcertantes,
22	<i>During which it would hide all the towels from the bath.</i>	Enquanto escondia todas as toalhas do banheiro.
23	<i>In the night through the house it would aimlessly creep,</i>	À noite pela casa, sem rumo vagava,
24	<i>In spite of the fact of its being asleep.</i>	Apesar de estar dormindo.
25	<i>It would carry off objects of which it grew fond,</i>	Sequestrava os objetos que gostava,
26	<i>And protect them by dropping them into the pond.</i>	E os protegia jogando-os em uma lagoa.
27	<i>It came seventeen years ago – and to this day</i>	Aquilo veio dezessete anos atrás – e até hoje
28	<i>It has shown no intention of going away.</i>	Não mostrou intenção de ir embora.

A partir dessa versão já é possível notar que traduzir não é uma “mera operação mecânica de substituição de palavras de um idioma pelas de outro” (BRITTO, 2012, p. 21). Ainda que esse texto não fosse uma poesia, ou que a sua forma fosse ignorada, é possível perceber que alguns termos desafiam o tradutor, que não encontra, na língua portuguesa, palavras que transmitam exatamente a mesma ideia do texto de partida.

No primeiro verso, por exemplo, o adjetivo *wild* é utilizado para descrever um inverno com um frio intenso. Esse termo, em português, poderia ser traduzido por “selvagem”, mas nessa língua latina não é comum utilizar tal adjetivo para descrever intensidade de frio. Uma “selvagem noite de inverno” não é uma expressão comumente utilizada, por isso, optou-se por “fria”.

O verbo *standing*, no terceiro verso, sugere que algo está “parado em pé” na língua fonte. Na língua alvo, todavia, não existe um verbo que, por si só, descreva tal ação, por isso optou-se por “parado em pé”, foi necessário utilizar três palavras da língua portuguesa para traduzir um verbo da língua inglesa.

O texto escrito por Gorey(1980g) apresenta algumas expressões, como é o caso de *quite a turn*, no quarto verso, que exprime a ideia de “assustar, causar choque, atordoar”. Optou-se aqui por “susto”, porém o tradutor é consciente de que tal escolha não recuperaria a carga de sentidos que a referida expressão pretende mostrar. O verbo *betray*, no décimo verso, transmite a ideia de “dar a entender alguma coisa”, ou de “ter apreço por algo”. Aqui se optou por “tinha um grande apreço”, na tentativa de recuperar um pouco da ideia do texto fonte.

Outro ponto interessante foi a tradução do pronome *it*. Esse pronome, na língua inglesa, não especifica o gênero do indivíduo. No português optou-se por “aquilo”, no sexto verso, e sujeito oculto nos outros. Seria possível também utilizar substantivos como “a coisa, uma coisa, o negócio, etc.”, que são palavras comuns para referenciar o sujeito *it*, já que no inglês este pronome normalmente é utilizado para substituir nomes de animais, objetos, ou seres inanimados.

O título também traz uma diferença gramatical entre os idiomas de partida e de chegada. No TP o adjetivo *doubtful* vem antes do substantivo *guest*. Ao realizar a tradução, essa ordem é invertida, por isso o substantivo aparece antes do adjetivo, resultando em “O Visitante Duvidoso”. Ainda no título, o termo *guest* pode se referir a um visitante, ou a um hóspede. Ao realizar a escolha, na frase, optou-se por “visitante”.

Na tradução citada, conforme pode ser observado, não há recreação das características poéticas. A tradução se deu apenas com o intuito de compreender o conteúdo semântico, que narra esse personagem intrigante, que faz coisas estranhas. Todavia, a tradução passou ainda por outras duas fases.

Na segunda etapa buscava-se realizar uma tradução com um formato poético em que fossem mantidos os dísticos com rimas emparelhadas, mas os versos deixaram de ser dodecassílabos e passaram a ser versos livres. Cabe lembrar que esta fase será descrita por fazer parte do processo tradutório da obra, mas que ainda não é a versão final. A forma poética produzida por Gorey é muito importante e, conforme Britto (2012):

No caso do texto poético, o caso-limite da literariedade, podem ter importância igual ou ainda maior o som das palavras o número de sílabas, a distribuição de acentos nelas, as vogais e consoantes que aparecem em determinadas posições de cada palavra [...] (BRITTO, 2012, p. 49).

Ou seja, quando se trata de poesia, a sonoridade, ritmo, rima, sílabas tônicas e figuras de linguagem, como aliterações e assonâncias, são elementos importantes e não devem ser esquecidos. Britto (2012) também relembra que não é possível recriar todas as características presentes no texto fonte, e que, por isso, é necessário avaliar quais elementos são mais importantes e quais características podem ser recriadas.

Levando isso em consideração, segue o resultado obtido da segunda fase tradutória, com os comentários sobre algumas escolhas efetuadas, em seguida.

Tabela 3: Resultado da segunda fase tradutória de *The Doubtful Guest* (1980g)

	<i>THE DOUBTFUL GUEST</i>	O HÓSPEDE SUSPEITO
1	<i>When they answered the Bell on that wild winter night,</i>	Quando atenderam a campainha, naquela noite furiosa e fria,
2	<i>There was no one expected – and no one in sight.</i>	Não esperavam ninguém, e não tinha ninguém à vista.

3	<i>Then they saw something standing on top of an urn,</i>	Então avistaram uma coisa em pé sobre a urna,
4	<i>Whose peculiar appearance gave them quite a turn.</i>	Cuja aparência estranha dava até uma tontura.
5	<i>All at once it leapt down and ran into the hall,</i>	De repente a coisa pulou e para o corredor correu,
6	<i>Where it chose to remain with its nose to the wall.</i>	E ficar com o nariz para a parede foi o que a coisa escolheu
7	<i>It was seemingly deaf to whatever they said,</i>	Parecia ser surdo para o que quer que falavam,
8	<i>So at last they stopped screaming, and went off to bed.</i>	Então pararam de gritar e para a cama se mandaram.
9	<i>It joined them at breakfast and presently ate</i>	Juntou-se para o café e logo havia devorado
10	<i>All the syrup and toast, and a part of a plate.</i>	Toda a torrada, o melado, e um pedaço do prato.
11	<i>It wrenched off the horn from the new gramophone,</i>	Arrancou a corneta do gramofone conservado,
12	<i>And could not be persuaded to leave it alone.</i>	E nada o convencia de deixar isso de lado.
13	<i>It betrayed a great liking for peering flues,</i>	Observar a chaminé, muita atenção lhe chamava,
14	<i>And for peeling the soles of its white canvas shoes.</i>	Enquanto as solas do calçado branco de tecido, arrancava.
15	<i>At times it would tear out whole chapters from books,</i>	Às vezes, capítulos inteiros de livros rasgava,
16	<i>Or put roomfuls of pictures askew on their hooks.</i>	Ou por todas as salas, os quadros pendurados entortava.
17	<i>Every Sunday it brooded and lay on the floor,</i>	Todos os domingos, cismado no chão se deitava,
18	<i>Inconveniently close to the drawing-room door.</i>	E inconveniente, a porta da sala de desenhos, trancava.
19	<i>Now and then it would vanish for hours from the scene,</i>	De vez em quando, desaparecia de cena por horas,
20	<i>But alas, be discovered inside a</i>	Mas Ah, Era encontrado dentro da

	<i>tureen.</i>	sopeira, ora bolas.
21	<i>It was subject to fits of</i>	A ataques de iras desconcertantes
22	<i>bewildering wrath,</i>	estava sujeito
	<i>During which it would hide all</i>	Enquanto escondia todas as
	<i>the towels from the bath.</i>	toalhas do banheiro.
23	<i>In the night through the house it</i>	À noite pela casa, sem rumo
	<i>would aimlessly creep,</i>	vagava,
24	<i>In spite of the fact of its being</i>	Apesar de que dormindo estava.
	<i>asleep.</i>	
25	<i>It would carry off objects of</i>	Sequestrava os objetos que
	<i>which it grew fond,</i>	gostava,
26	<i>And protect them by dropping</i>	E para os proteger, numa lagoa os
	<i>them into the pond.</i>	jogava
27	<i>It came seventeen years ago –</i>	Veio há dezessete anos, e até
	<i>and to this day</i>	agora,
28	<i>It has shown no intention of</i>	Não mostrou interesse em ir
	<i>going away.</i>	embora.

Fonte: Autora

As rimas no texto de partida são formadas por dísticos com rimas emparelhadas, o que foi possível recriar na tradução, conforme o seguinte verso em que o vocábulo “correu” rima com “escolheu”: “De repente a coisa pulou e para o corredor correu / E ficar com o nariz pra parede foi o que a coisa escolheu”.

Os versos do texto da língua de partida são compostos por aliterações e assonâncias. Os sons se repetem, dando uma sonoridade forte à poesia, se for lida em voz alta. Não foi possível utilizar os mesmos sons, mas conforme Rónai (2012b), ainda que “[...] a harmonia imitativa de certos sons se perca, o leitor sentirá algo da magia do original [...]” (RÓNAI, 2012b, p. 173).

Dessa forma, a fim de tentar estabelecer esse “algo da magia do original”, tanto a assonância quanto a aliteração foram recriadas, embora com outros sons, em momentos diferentes do texto de partida. Para ilustrar melhor, observe o seguinte dístico em inglês, em que são enfatizados os sons das letras E, T, W, O e I: *When they answered the Bell on that wild winter night, / There was no one expected – and no one in sight*, em comparação com sua tradução, com a recriação da

sonoridade a partir da repetição do som das letras A, N, F, M e T: “Quando atenderam a campainha, naquela noite furiosa e fria, / Não esperavam ninguém, e não tinha ninguém à vista”.

Alterações gramaticais e inversões na estrutura das frases também foram realizadas com o propósito de conseguir elaborar rimas. Os versos do texto de partida, por exemplo, apresentam sujeito antes do verbo, característica comum da gramática da língua inglesa, que quase não tem conjugação verbal, se comparado ao português.

Na tradução, a maioria dos sujeitos foram eliminados, pois essa traz seus verbos conjugados, o que permite que se perceba de quem se está falando, mesmo que o sujeito se encontre oculto, como é possível visualizar no seguinte verso: *So at last they stopped screaming, and went off to bed*, em que o pronome *they* está subentendido na conjugação do verbo “pararam”: “Então pararam de gritar e pra cama se mandaram”. As conjugações, nesse caso, ou estão em terceira pessoa do plural, ao se referir ao *they* do TP, ou na terceira pessoa do singular, quando se trata do sujeito *it* do TP.

O pronome *it*, normalmente utilizado para substituir nomes de coisas ou de animais, foi traduzido aqui como “a coisa”. Nesse caso, optou-se pelo gênero feminino, mas na maioria das vezes este pronome também fica oculto na tradução, como se pode observar no sétimo verso: *It was seemingly*, traduzido como “parecia ser”, ou no décimo primeiro verso: *It wrenched off*, traduzido como “arrancou”.

A alteração nas ordens das palavras não só aconteceu por causa das diferenças gramaticais entre os dois idiomas, mas também para que as rimas e figuras de linguagem pudessem ser recriadas. Nos versos cinco e seis, por exemplo, o texto fonte apresenta: *All at once it leapt down and ran into the hall / Where it chose to remain with its nose to the wall*. Aqui os versos apresentam um sujeito que pratica uma ação; primeiro aparece o sujeito, em seguida a ação.

No texto alvo ficou: “De repente a coisa pulou e para o corredor correu, / E ficar com o nariz para a parede foi o que a coisa escolheu”. No quinto verso do TC é citado o local para onde o sujeito corre antes de citar o verbo “correu”, diferentemente do texto fonte, em que o verbo vem antes do advérbio de lugar. No sexto verso do TP aparece primeiro o sujeito e depois a ação, mas no TC a ação vem antes do sujeito. Nesse caso, as inversões foram realizadas para que fosse possível rimar os vocábulos “correu” e “escolheu”.

No vigésimo verso é possível encontrar a interjeição *Alas*, no texto fonte. Essa interjeição geralmente é utilizada para expressar surpresa, nesse caso porque o monstrinho foi encontrado dentro de uma

sopeira. No texto alvo utilizou-se a interjeição “Ah”, também normalmente utilizada para mostrar surpresa no português. A escolha dessa interjeição ocorreu em consequência da sonoridade, mas outras poderiam ter sido utilizadas, como: “Oh”, “Nossa”, “Raios”, que também transmitiriam a ideia de ser surpreendido. Ainda, na tradução deste verso acrescentou-se a expressão “ora bolas”, que exprime a ideia de irritação ou de reprovação. A escolha dessa expressão serve para tentar complementar a ideia da interjeição “Ah”, além de também cooperar com a rima final do verso.

Como explicitado nos outros capítulos, as ilustrações de Gorey sempre dialogam com o que está escrito e, muitas vezes, completam o sentido do texto, por isso não podem ser ignoradas. Os tradutores devem “[...] prestar atenção nas ilustrações, que são um tipo de desenho de cenário; como no teatro, causam um efeito no público[...]” (OITTINEN, 2006, p. 93-94)⁶³. É importante que o tradutor observe as imagens, pois elas auxiliam a interpretação do leitor. O monstrinho, identificado apenas como *it* no texto de partida, ou como “a coisa”, nesta tradução, por exemplo, pode ser identificado a partir da ilustração. Outros elementos semânticos que possam causar estranheza para o leitor também podem ser notados nos desenhos, como é o caso da palavra *urn*, que foi traduzida como “urna”, mas que também parece ser um vaso decorativo.

O texto de partida tende a deixar o leitor intrigado com o personagem que faz coisas estranhas, características que se tentou recriar no texto de chegada. No entanto, a segunda tradução ainda não é satisfatória, pois se faz necessário valorizar, na tradução de poesia, o ritmo, ainda que seja necessário fazer maiores alterações no conteúdo semântico, para que o leitor possa ter acesso a um texto mais próximo do que Umberto Eco (2007) chama de “efeito estético”. Para o teórico: “A tradução é uma estratégia que mira produzir, em língua diversa, o mesmo efeito do discurso fonte, e dos discursos estéticos se diz que visam produzir um efeito estético”. (ECO, 2007, p.345). Tendo em vista a importância do ritmo e da forma, na tradução de poesia, uma terceira versão da tradução foi feita.

Nela é possível aproximar o texto de chegada ao que Haroldo de Campos (2013) denomina “Transcrição”, ou ao que Álvaro Faleiros (2012) chamaria de “recriação”. Para o primeiro, a transcrição é: “A

⁶³ “[...] must pay attention to the illustrations, which are a kind of set design for the text; as in the theater, they have an effect on the audience [...]”. (OITTINEN, 2006, p. 93-94)

reinstuição do corpo na tradução” (CAMPOS, 2013, p. 106), enquanto a recriação se dá quando “[...] o tradutor procura, ao mesmo tempo, transpor ‘o sentido global’ do texto e ‘recriar as características sonoras do texto original’”. (FALEIROS, 2012, p. 32).

Com essa terceira fase tradutória pretende-se obter um texto de chegada no qual a forma esteja mais próxima possível do texto de partida, mas sem deixar de lado o que Faleiros (2012) chamou de “sentido global”. Sendo traçado tal propósito, segue uma tabela em que é possível observar o texto de partida e o texto de chegada, seguida de alguns comentários sobre as escolhas realizadas nesta etapa do processo tradutório.

Tabela 4: Resultado final da tradução de *The Doubtful Guest* (1980g)

	THE DOUBTFUL GUEST	O HÓSPEDE SUSPEITO
1	<i>When they answered the Bell on that wild winter night,</i>	Ao ouvir a sineta, na noite gelada,
2	<i>There was no one expected – and no one in sight.</i>	Ninguém era esperado, e nem viram nada.
3	<i>Then they saw something standing on top of an urn,</i>	De repente avistaram uma coisa num vaso,
4	<i>Whose peculiar appearance gave them quite a turn.</i>	Esta coisa era estranha, e causou um arraso.
5	<i>All at once it leapt down and ran into the hall,</i>	De repente essa coisa pulou e correu,
6	<i>Where it chose to remain with its nose to the wall.</i>	Com o nariz pra parede, ela não se mexeu.
7	<i>It was seemingly deaf to whatever they said,</i>	Parecia ser surdo a qualquer comentário
8	<i>So at last they stopped screaming, and went off to bed.</i>	Então já não gritaram, pra cama marcharam.
9	<i>It joined them at breakfast and presently ate</i>	Se juntou pro café e logo havia abocado

10	<i>All the syrup and toast, and a part of a plate.</i>	A torrada, o melado, e uma parte do prato.
11	<i>It wrenched off the horn from the new gramophone,</i>	Arrancou a corneta da nova vitrola,
12	<i>And could not be persuaded to leave it alone.</i>	E ninguém o convence a dar uma folga
13	<i>It betrayed a great liking for peering flues,</i>	A lareira parece deixá-lo encantado,
14	<i>And for peeling the soles of its white canvas shoes.</i>	E por isso arranca do pé o solado.
15	<i>At times it would tear out whole chapters from books,</i>	Certas vezes rasgava volumes inteiros,
16	<i>Or put roomfuls of pictures askew on their hooks.</i>	E entortava alguns quadros de um jeito bem feio.
17	<i>Every Sunday it brooded and lay on the floor,</i>	Aos domingos cismado no chão se deitava,
18	<i>Inconveniently close to the drawing-room door.</i>	Muito perto da porta, ninguém mais entrava.
19	<i>Now and then it would vanish for hours from the scene,</i>	De repente sumia de cena por horas,
20	<i>But alas, he discovered inside a tureen.</i>	Só porque na sopeira ele estava, ora bolas.
21	<i>It was subject to fits of bewildering wrath,</i>	Uns ataques insanos podiam surgir,
22	<i>During which it would hide all the towels from the bath.</i>	As toalhas de banho podiam sumir.
23	<i>In the night through the house it would aimlessly creep,</i>	Pela casa, de noite, vagava sem rumo,
24	<i>In spite of the fact of its being asleep.</i>	Apesar de estar sempre com sono profundo.

25	<i>It would carry off objects of which it grew fond,</i>	Quando a coisa encontrava artefatos que amava,
26	<i>And protect them by dropping them into the pond.</i>	Os roubava, e num lago com tento os guardava.
27	<i>It came seventeen years ago – and to this day</i>	Já faz mais de dez anos – mas até agora
28	<i>It has shown no intention of going away.</i>	Mostrou pouco interesse em partir, ir embora.

Fonte: Autora

O texto de partida, conforme citado anteriormente, é uma poesia com vinte e oito versos dodecassílabos, com ritmo em tetrâmetros anapésticos (_ _ /), dísticos com rimas emparelhadas, nutrido de aliterações e assonâncias. Nesta tradução foi possível recuperar tais características, pois a poesia continua sendo composta por versos dodecassílabos em tetrâmetros anapésticos. Da mesma forma, as estrofes continuam sendo compostas por dísticos com rimas emparelhadas, com aliterações e assonâncias recriadas.

É possível observar que na primeira estrofe, especificamente no primeiro verso do texto em inglês, existe assonância com os sons do “e” e do “i”, e aliteração com os sons do “t” e do “w”. No mesmo verso, no texto de chegada, essas figuras de linguagem foram recriadas com outros sons, pois há assonância com os sons do “a”, e aliteração com “t” e “n”.

O texto de chegada apresenta seis principais características de rima: rima pobre, rima rica, rima consoante, rima toante, rima grave e rima aguda. A rima pobre é composta por palavras da mesma classe gramatical, como é o caso das rimas das palavras, “vaso/arraso” ou “correu/mexeu”; a rima rica é realizada por palavras de classes gramaticais diferentes, como em: “abocado/prato”, ou “encantado/solado”. A rima consoante ocorre quando há uma igualdade sonora desde a última vogal tônica, por exemplo: “encantado/solado”; e a rima toante, quando há igualdade apenas nas vogais, como em: “horas/bolas”. A rima aguda se dá com a as palavras oxítonas, como em “surgir/sumir”. Já as rimas graves são formadas por palavras paroxítonas, por exemplo: “agora/embora”.

Para observar melhor a separação das sílabas, com o intuito de verificar a formação de versos dodecassílabos, seguem os seis primeiros versos em que a barra “/” foi utilizada para sinalizar a separação das sílabas poéticas. Cabe lembrar que as sílabas são contadas até a última sílaba tônica, e que essa separação se dá com o som das palavras, ocorrendo junção dos sons de algumas vogais.

Tabela 5: Separação silábica da tradução final de *The Doubtful Guest* (1980g)

1	Ao / ou / vir / a / si / ne / ta, / na / noi / te / ge / la / da,
2	Nin / guém / e / ra es / pe / ra / do, / e / nem / vi / ram / na / da.
3	De / re / pen / te a / vis / ta / ram u / ma / coi / sa / num / va / so,
4	Es / ta / coi / sa e / ra es / tra / nha / e / cau / sou / um a / rra / so.
5	De / re / pen / te e / ssa / coi / sa / pu / lou e / co / rreu,
6	Com o / na / riz / pra / pa / re / de, e / la / não / se / me / xeu.

Fonte: Autora

Aqui, alguns sons de vogais se juntaram. Os fenômenos mais comuns nesses seis versos são a sinalefa e a crase. No segundo verso, por exemplo, há sinalefa, pois a última vogal de “era” se junta com a primeira vogal de “esperado”: e_ [ra es] _pe_ra_do. Outro exemplo se dá no quarto verso, em “coisa era” (coi_ [sa e] _ra) e “veio ao”: (vei [o ao] _a_ca_so). A crase, que se dá com a junção de duas vogais iguais, pode ser ilustrada a partir do quinto verso, em que o som da última vogal da palavra “repente” se junta à primeira vogal da palavra “essa” (re_pen_ [te e] _ssa), ou no sexto verso em “parede ela” (pa_re_ [de e] _la).

Há também um metaplasmo no segundo verso, quando ocorre um desvio da correta composição fonética da palavra em função da métrica, ou seja, se não fosse uma poesia, a sílaba tônica em “Ninguém era esperado...” seria na segunda sílaba de “ninGUÉM era...”, mas como

aqui há uma silabação poética, a sílaba tônica é transferida para “ninguémEra...”.

Outra característica que pode ser recuperada nessa tradução é o *Enjambement*, também conhecido com encavalgamento, nome dado quando o sentido de um verso é concluído no verso seguinte, como se pode observar entre o nono e décimo versos: “Se juntou pro café, e logo havia abocado / A torrada, o melado e uma parte do prato”. O primeiro verso da estrofe termina com a palavra “abocado”, que transmite a ideia de “comer, devorar”, mas não é dito no verso que alimento foi “abocado”. Essa informação é dada no verso seguinte, que apresenta os alimentos “A torrada, o melado, e um pedaço do prato”. Dessa forma, o segundo verso completa a ideia do primeiro verso, e o *enjambement*, que também está presente no texto de partida, foi recriado.

Em se falando de métrica, para ilustrar os tetrâmetros anapésticos, seguem os mesmos seis versos acompanhados dos símbolos “-” representando as sílabas átonas, e “/” representando as sílabas tônicas”:

Tabela 6: Métrica da tradução de *The Doubtful Guest* (1980g)

1	Ao / ou / vir / a / si / ne / ta, / na / noi / te / ge / la / da, - - / - - / - - / - - / -
2	Nin / guém / e / ra es / pe / ra / do, / e / nem / vi / ram / na / da. - - / - - / - - / - - / -
3	De / re / pen / te a / vis / ta / ram u / ma / coi / sa / num / va / so, - - / - - / - - / - - / -
4	Es / ta / coi / sa e / ra es / tra / nha, / e / cau / sou / um a / rra / so. - - / - - / - - / - - / -
5	De / re / pen / te e / ssa / coi / sa / pu / lou / e / co / rreu, - - / - - / - - / - - /
6	Com o / na / riz / pra / pa / re / de, e / la / não / se / me / xeu. - - / - - / - - / - - /

Fonte: Autora

Outro ponto a se notar é que os versos, no texto de partida, são visualmente mais longos que os versos do texto de chegada. Isso se dá porque o texto fonte apresenta mais palavras que o texto alvo, em

consequência de que a língua inglesa, do texto fonte, é mais monossilábica que a língua portuguesa, do texto de chegada, o que permite que se escreva mais no texto fonte do que no texto alvo. O texto em inglês “[...] comporta muito mais carga material [...]” (LARANJEIRA, 2003, p. 20) que o texto em português. Tal característica linguística não só resulta em uma diferença na extensão dos versos, como interfere também na quantidade de informação semântica que um texto carrega.

Laranjeira (2003) afirma que é necessário traduzir a “significância” do texto, sendo esta uma união entre a forma e o sentido geral. Por isso, segue uma breve análise dos desafios encontrados ao tentar recuperar esse “sentido geral”. A ideia semântica do poema como um todo foi recriada, mas sempre em favor do ritmo e da sonoridade. Na primeira estrofe, por exemplo, é possível observar que no TP os pronomes *they* ou *it* precedem os verbos, mas no TC o pronome “eles”, que faria referência ao *they* não é citado, encontra-se oculto e pode ser subentendido através da conjugação de alguns verbos, como é o caso do oitavo verso: “Então já não gritaram, pra cama marcharam”, em que os verbos “gritar” e “marchar”, estão conjugado na terceira pessoa do plural do pretérito perfeito.

O pronome *it*, usado para referenciar animais ou objetos, na língua inglesa, é traduzido como “coisa”, substantivo feminino utilizado para designar qualquer ser animado, inanimado, real, ou irreal. A “coisa”, no texto de chegada, é o monstrinho que faz travessuras. Essa escolha ocorreu principalmente por causa da sonoridade e, para não ter que definir o sujeito como estritamente “ele” ou “ela”, o sujeito parece ser ora feminino, ora masculino. Nos versos 3, 4, 5 e 6, por exemplo, o *it* é traduzido no gênero feminino, pois se tem: “uma coisa foi vista”, “esta coisa era estranha”, “essa coisa pulou” e “ela não se mexeu”. Entretanto, nos versos 7 e 12, por exemplo, é traduzido no gênero masculino: “parecia ser surdo”, com o adjetivo flexionado no gênero masculino, ou “ninguém o convencia”, com a partícula “o”.

Ainda, o pronome *it* pode ficar subentendido na conjugação do verbo, se tornando um sujeito oculto, como no verso 9: “Se juntou pro café, e logo havia abocado”. Aqui, o verbo “juntou” está conjugado na terceira pessoa do singular sem deixar explícito se o sujeito seria do gênero feminino ou masculino.

Além disso, no primeiro verso do texto de chegada, alguém “ouve a sineta”, diferente do texto de partida em que a campanha é atendida. Da mesma forma, a descrição da noite no primeiro verso do TP, é mais detalhada do que no TC, pois neste optou-se apenas por “noite gelada”,

escolha que recupera a ideia de inverno, e que se deu em prol da versificação e da sonoridade.

No terceiro verso a palavra *urn* foi traduzida como “vaso”. O termo *urn* é usado, na língua inglesa, tanto para referenciar um vaso, quanto uma urna de votação, ou ainda uma urna mortuária, dessas utilizadas para se colocar cinzas de restos mortais. A escolha da palavra “vaso”, no texto em português, ocorreu a fim de realizar uma rima com “arraso”, do verso seguinte, servindo também para designar o objeto decorativo onde está o monstrinho, na ilustração.

No quarto verso, conforme a primeira versão da tradução, a aparência do monstrinho era “peculiar” e assustava. Nessa versão o monstrinho é “estranho”, o que recupera a ideia de “peculiar”, mas aqui ele “causou um arraso”, escolha que colabora com a rima e o ritmo e recupera, de certa forma, a ideia de susto, identificando o termo “arraso” com a ideia de “sentir-se arrasado após levar um susto”.

No quinto verso a ideia geral foi parcialmente reproduzida, pois no texto fonte o monstrinho pula e corre para o corredor, mas no texto de chegada ele apenas pula e corre; o local não é citado. No verso seguinte, foi possível recriar a ideia de que o monstrinho ficou parado com o nariz para a parede, mas a ideia que o verbo *chose*, transmite, no texto de partida, não pôde ser recuperada, pois a tradução não diz que ele “escolheu” ficar ali, apenas diz que ele estava “com o nariz pra parede...”; e o fato de o monstrinho não se mexer, remete a ideia que o termo *remain* carrega, no texto em inglês, pois se ele “não se mexeu”, é porque ele permaneceu parado naquele local.

No sétimo verso foi possível recuperar a ideia geral do TP; enquanto que no verso seguinte a ideia de ir em direção à cama é reforçada com o verbo “marcharam”, o que também não está presente no TP, pois *went off* não remete a marchar, mas a deixar algum lugar, sair, mesmo que seja de maneira rápida.

Na tradução do nono verso, a palavra “abocado” remete à ideia de comer algo vorazmente, o que difere do TP, em que se apresenta o termo *ate*, que se refere simplesmente a comer. A palavra *syrup*, no décimo verso do texto de partida, remete a um produto parecido com mel, utilizado no café da manhã dos norte-americanos. Tal alimento não é comum no Brasil, se fosse traduzido palavra por palavra, ficaria “xarope”. Todavia, “xarope”, na cultura de chegada, designa um tipo de medicamento, e não um alimento. Por isso, optou-se substituir esse termo por “melado”, o qual é um alimento comum no café da manhã dos brasileiros e que tem cor e textura similar. Ainda, no mesmo verso, há uma inversão de substantivos.

O décimo primeiro verso, traz o verbo *wrenched off*, que remete à ideia de desrosquear algo com o intuito de desconectar, ou desmontar. Na ausência de um verbo que transmitisse tal ideia, optou-se por “arrancou”, como se o monstrinho tivesse tirado a corneta da vitrola com força. O décimo segundo verso, no texto de partida, é apresentado pela voz passiva, a qual deixa o sujeito oculto. Na tradução desse verso, a voz passiva é recriada e o sujeito é retomado com a partícula “o”, que faz referência à “ele”. No mesmo verso também aparece o pronome *it*, a fim de retomar o substantivo “gramofone”. Na tradução, é possível notar que há uma recriação do verso com adição da informação “dar uma folga”, na tentativa de transmitir a ideia de que se ele “não dá uma folga” para a vitrola, é porque ele não a deixa de lado.

Na sequência, o verbo *betray* traz a ideia de “dar a entender”, como se o personagem parecesse transmitir um sentimento. Na tradução optou-se por “parece”, com a ideia de que ele causa uma impressão, o que recupera um pouco da ideia do TP. Ainda no referido verso, o adjetivo “encantado”, no TC, possui mais possibilidades de interpretação. No entanto, parece ser a melhor opção pois também repassa a ideia de gostar do termo *liking*, no TP.

No décimo quarto verso a tradução carrega menos informação do que o TP, pois os adjetivos *white* e *canvas* não puderam ser recuperados em consequência da recriação do ritmo. O substantivo “sapato” também não está presente. Aqui o “sapato” é substituído por “pé”, que pode causar certa estranheza, pois não se pode arrancar o solado de um pé, mas a ilustração colabora com a interpretação do leitor, pois esta apresenta o monstrinho mexendo em seu tênis. Além disso, isso recria uma característica nonsensica, pois o leitor provavelmente tentaria fazer um balanço entre a presença e ausência de sentido.

A tradução do décimo quinto verso diz que o monstrinho rasgava “volumes inteiros”, enquanto que no TP ele rasgava *chapters from books*, ou seja, capítulos de livros. A informação foi alterada, mas ainda é possível fazer referência ao ato de rasgar livros. No verso seguinte, o termo *roomfuls* precisaria de mais de uma palavra para ser traduzido, pois traz a ideia de “cômodos cheios”. Ainda nesse verso, os quadros estão *askew on their hooks*, ou seja, pendurados nos ganchos, informação que não se explicita no TC. A ideia que o TP parece querer transmitir é a de que o monstrinho entortava os quadros que estavam pendurados nos ganchos, nas salas cheias (de quadro). Para tentar transmitir parte dessa ideia, traduziu-se esse verso para “E entortava alguns quadros de um jeito bem feio”. Aqui, a ideia foi recriada, o que se pôde recuperar é que os quadros estavam tortos.

No dístico seguinte, composto pelos versos 17 e 18, o advérbio *inconveniently*, que transmite a ideia de “inconvenientemente”, não foi recriado, por ser uma palavra muito grande, que quebraria o ritmo. Nesse verso (18), as palavras *close to* transmite a ideia de que ele estava muito perto da porta. A ilustração deste verso mostra o “monstrinho” deitado na frente da porta, barrando a entrada da sala; por isso, optou-se por adicionar a informação “ninguém mais entrava”.

A expressão *now and then* do TP traz a ideia de “de vez em quando”, na língua portuguesa, mas o termo escolhido para o TC, neste caso, foi “de repente”, que adiciona informação colaborando com a sonoridade e ritmo do verso. A interjeição “Alas”, do vigésimo verso foi traduzida por “ora bolas”, que rima com “horas”, do verso anterior, além de recuperar a ideia de surpresa que a expressão do TP parece transmitir.

Nos versos 21 e 22 o sujeito está oculto no TC. Na tradução do verso 22, por exemplo, a tradução traz a ideia de que as toalhas sumiam, sem dizer o porquê, enquanto que no TP fica explícito que o monstrinho, representado pelo pronome *it*, era quem escondia as toalhas do banheiro.

O verso seguinte recupera a ideia de “vagar pela casa sem rumo” que é transmitida no TC, mas no verso 25 o adjetivo “profundo”, que caracteriza o substantivo “sono” é adicionado, pois no mesmo verso, no TP, o monstrinho encontra-se dormindo, mas não se sabe se seu sono é profundo, ou não. No texto de partida do verso 25 o monstrinho *grew fond*, ou seja, ele “cria apeço”, mas na tradução optou-se por “amava”, verbo que parece transmitir um sentimento de apego maior que o *grew fond* do TP sugere, mas que foi escolhido em colaboração ao ritmo e sonoridade.

No verso 26, no texto fonte, o monstrinho guarda os objetos num lago para protegê-los. No TC o conteúdo foi recuperado, pois ele guarda “com tento”, sendo o termo “tento” um sinônimo de “cuidado”. Cabe observar também, no verso, que a sonoridade de “com tento”, se lido em voz alta e, se por acaso o leitor desconhece o sentido deste termo, pode ser confundido com “contente”, no sentido de feliz, o que resultaria em uma brincadeira com o som das palavras e possibilitaria uma segunda interpretação. Além disso, nesse verso foi possível resgatar a ideia de proteção pois o “monstrinho” “guardava” os objetos no lago, não apenas os largava.

O vigésimo sétimo verso do TC informa que o monstrinho apareceu há dezessete anos. Na tradução esse número é trocado por “dez anos”. Acredita-se que o número não tenha uma carga de significados, então a escolha do termo “dez” se deu em consequência do ritmo do verso. Na tradução do vigésimo oitavo verso, há um destaque no ato de

ir embora, pois ele é citado duas vezes no texto de chegada, com os verbos “partir” e “ir embora”, já que ambos os termos são sinônimos.

Ao traduzir o título desta obra, na primeira versão optou-se por “O visitante duvidoso”, em que alteraria a ordem das palavras, se comparado ao título do texto fonte: *The Doubtful Guest*, pois neste o adjetivo vem antes do substantivo, enquanto que na tradução o substantivo vem antes do adjetivo. Isso se dá em consequência das diferenças gramaticais na ordem das palavras entre as duas línguas. Na segunda fase tradutória, optou-se por: “O Hóspede Suspeito”, ou seja, o substantivo “visitante” é alterado para “hóspede”.

Tal escolha foi mantida para esta terceira fase tradutória, dada como final. O título ficou “O Hóspede Suspeito”. A escolha do termo hóspede, em vez de visita, aconteceu em consequência de o monstrinho não ter sido convidado a entrar na casa, ele foi por conta própria. O termo “visitante” parece transmitir a ideia de ter sido convidado para uma visita. Da mesma forma que uma pessoa é um hóspede em um hotel, já que é a pessoa quem escolhe o hotel, sem receber convites, o monstrinho foi um hóspede na casa da família daquela casa.

Como foi possível notar, a significância que Laranjeira (2003) sugere que se traduza, na poesia, foi recuperada através dos versos dodecassílabos que puderam ser preservados, do ritmo em tetrâmetros anapésticos, e das rimas emparelhadas. Algumas aliterações e assonâncias também foram recriadas. Foi possível manter a ideia geral que o texto transmite. Algumas informações foram abstraídas, em consequência de o inglês, língua do texto de partida, ser bastante monossilábico, o que difere do português. Alguns verbos foram recriados não apenas em consequência do ritmo, mas também porque simplesmente não foi encontrado um verbo na língua portuguesa que transmitisse a mesma ideia.

A partir de cada escolha tradutória, da preocupação com o ritmo e versificação, surgiu “O Hóspede Suspeito”. Em seguida, apresenta-se o processo tradutório do livro *The Gashlycrumb Tinies* (1980h), que também foi realizado em três principais etapas.

4.2 Traduzindo *The Gashlycrumb Tinies* (1980h)

A obra *The Gashlycrumb Tinies* (1980h) relata a forma como uma criança morre em cada um de seus 26 versos, mas não explicita a

morte nem em seus versos, nem em suas ilustrações. Cada verso é acompanhado de uma ilustração, e se inicia com uma letra do alfabeto sequencialmente. As estrofes são compostas por apenas um verso, são monósticos, mas as rimas acontecem a cada dois versos, são emparelhadas, por exemplo, nos versos a seguir, os termos *peach/leech* e *rug/thug*, apresentam rima:

E is for Ernest who choked on a peach
F is for Fanny sucked dry by a leech
G is for George smothered under a rug
H is for Hector done in by a thug (GOREY, 1980h)

Os versos dessa poesia são decassílabos compostos por tetrâmetros dactílicos, com quatro sílabas tônicas. Os versos poderiam ser ilustrados da seguinte maneira: / _ _ / _ _ / _ _ /, sendo o “/” utilizado para ilustrar as sílabas tônicas, e o “_” para ilustrar as sílabas átonas, como se pode observar nos dois primeiros versos apresentados na tabela abaixo.

Tabela 7: Versificação dos dois primeiros versos de *The Gashlycrumb Tinies* (1980h)

<i>A is for Amy who fell down the stairs</i> / _ _ / _ _ / _ _ /
<i>B is for Basil assaulted by bears</i> / _ _ / _ _ / _ _ /

Fonte: Autora

O poema apresenta aliteração, assonância e anáforas. Para ilustrar a anáfora, observe os versos citados a cima, ambos começam com uma letra do alfabeto e são acompanhados por *is for*, característica que acontece em toda a poesia, pois todos os versos se iniciam dessa maneira. No verso: *A is for Amy who fell down the stairs*, é possível notar que existe repetição dos sons da vogal “a”, resultando em assonância e, no verso seguinte: *B is for Basil assaulted by bears*, a repetição da consoante “b”, resultando em aliteração.

Todos os versos estão no passado simples, apresentam um sujeito que sofre uma ação. Além disso, todos apresentam um nome, ou apelido, que colabora com a sonoridade do texto. Na primeira fase tradutória dessa poesia, a preocupação foi apenas com o conteúdo semântico. Embora seja uma poesia, tal etapa não foi descartada ao realizar a tradução, foi apenas o ponto de partida, do qual se obteve o seguinte resultado:

Tabela 8: Resultado da primeira fase tradutória de *The Gashlycrumb Tinies* (1980h)

	<i>THE GASHLYCRUMB TINIES</i>	AS PEQUENAS MIGALHAS
1	<i>A is for AMY who fell down the stairs</i>	A é para AMY que caiu das escadas
2	<i>B is for BASIL assaulted by bears</i>	B é para BASIL atacado por ursos
3	<i>C is for CLARA who wasted away</i>	C é para CLARA que se debilitou
4	<i>D is for DESMOND thrown out of a sleigh</i>	D é para DESMOND derrubado de um trenó
5	<i>E is for ERNEST who choked on a peach</i>	E é para ERNEST que engasgou com um pêssago
6	<i>F is for FANNY sucked dry by a leech</i>	F é para FANNY sugada por uma sanguessuga
7	<i>G is for GEORGE smothered under a rug</i>	G é para GEORGE asfixiado embaixo de um tapete
8	<i>H is for HECTOR done in by a thug</i>	H é para HECTOR exterminado por um bandido
9	<i>I is for IDA who drowned in a lake</i>	I é para IDA que se afogou em um lago
10	<i>J is for JAMES who took lye by mistake</i>	J é para JAMES que tomou soda cáustica por engano
11	<i>K is for KATE who was struck with an axe</i>	K é para KATE que foi atingida por um machado
12	<i>L is for LEO who swallowed some tacks</i>	L é para LEO que engoliu uns perceijos
13	<i>M is for MAUD who was swept out to sea</i>	M é para MAUD que foi levado pelo mar
14	<i>N is for NEVILLE who died of ennui</i>	N é para NEVILLE que morreu de tédio
15	<i>O is for OLIVE run through with an awl</i>	O é para OLIVE furada por uma furadeira
16	<i>P is for PRUE trampled flat in a brawl</i>	P é para PRUE pisoteado em uma briga

17	<i>Q is for QUENTIN who sank in a mire</i>	Q é para QUENTIN que afundou em um brejo
18	<i>R is for RHODA consumed by a fire</i>	R é para RHODA consumida pelo fogo
19	<i>S is for SUSAN who perished of fits</i>	S é para SUSAN que pereceu de ataques
20	<i>T is for TITUS who flew into bits</i>	T é para TITUS que voou aos pedaços
21	<i>U is for UNA who slipped down a drain</i>	U é para UNA que escorregou em um dreno
22	<i>V is for VICTOR squashed under a train</i>	V é para VICTOR esmagado por um trem
23	<i>W is for WINNIE embedded in ice</i>	W é para WINNIE congelado no gelo
24	<i>X is for XERXES devoured by mice</i>	X é para XERXES devorado por ratos
25	<i>Y is for YORICK whose head was knocked in</i>	Y é para YORICK cuja cabeça foi demolida
26	<i>Z is for ZILLAH who drank too much gin</i>	Z é para ZILLAH que tomou muito gin.

Fonte: Autora

Ainda que esta tradução seja enfocada na semântica, sem se preocupar com o fato de o texto fonte ser uma poesia, alguns desafios podem ser observados. No segundo verso, por exemplo, o verbo *assaulted*, pode se referir a atacar ou a assaltar. Ao traduzir, levou-se em consideração o contexto e a imagem, que apresenta três ursos se aproximando de um menino, como se o fossem atacar.

No oitavo verso, há uma expressão coloquial: *done in*, que poderia significar: destruir algo, matar, estar exausto ou extremamente cansado. Umberto Eco (2007) comenta sobre a tradução de expressões coloquiais e gírias, afirmando que o tradutor deve se preocupar com a intenção do texto. Neste caso, *done in*, acompanhado de uma imagem na qual uma criança parece correr risco de ser enforcada por alguém, o texto parece se referir à morte, não ao cansaço, por isso optou-se por “exterminado”.

Alterações gramaticais também podem ser observadas, como no vigésimo segundo verso, em que o texto fonte usa a preposição *under* para especificar que um menino foi esmagado por um trem, pois estava em baixo dele. Na tradução esse termo não está presente, pois subentende-se que se a criança foi esmagada, ela estaria em baixo do

trem, e que se essa preposição fosse utilizada, resultaria em uma redundância.



Além disso, os nomes, nesta versão tradutória, não sofreram quaisquer alterações, continuam os mesmos do TP, pois não foram traduzidos. Alguns nomes têm correspondentes no português, como é o caso de *George*, ou de *Ernest*, mas outros não possuem, como: *Rhoda*, ou *Basil*. Ainda, *Basil* é também utilizado para referenciar uma erva chamada “manjerição”, na língua portuguesa, jogo de palavras que não poderia ser recuperado, já que não esta palavra não é utilizada como nome próprio no Brasil. Esses são apenas alguns exemplos para ilustrar desafios que o tradutor enfrenta e decisões que precisa tomar ao realizar uma tradução, mesmo se preocupando apenas com conteúdo semântico.


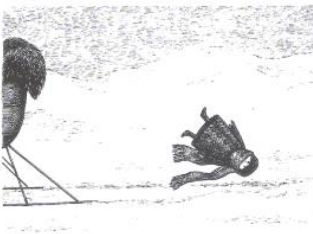
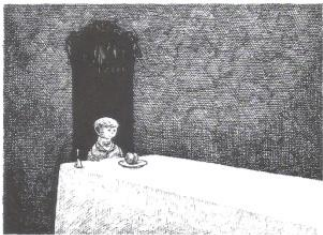

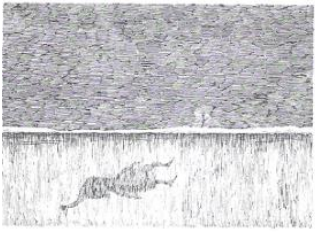
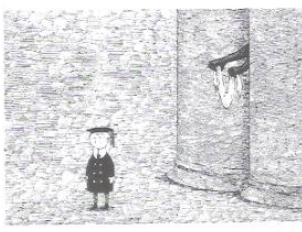
Todavia, conforme afirma Britto (2012), a tradução de uma poesia precisa resultar em uma poesia. Por isso, na segunda fase tradutória, objetivou-se realizar uma tradução em que algumas características estéticas fossem recriadas. Aqui, duas principais estratégias foram tomadas: optou-se por versos livres, a fim de dar uma liberdade maior de recriação, e a ordem das imagens foi alterada, então uma imagem que no texto de partida pertencia a um verso, pode pertencer a outro, no texto de chegada.



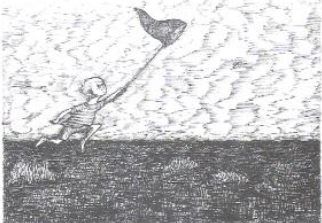

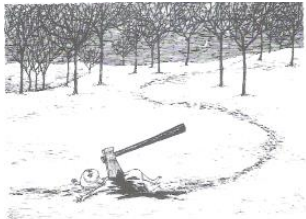
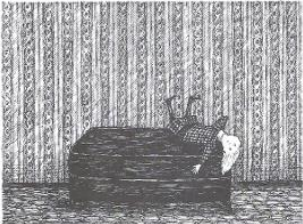


A tabela a seguir apresenta o resultado da segunda fase tradutória, apresentando as imagens na ordem em que foram alteradas. Segue a ilustração com o verso que o texto fonte apresentava e, em seguida, uma sugestão de tradução. Note que a tradução mantém o texto em ordem alfabética, apenas as ilustrações não seguem a mesma ordem do TP.

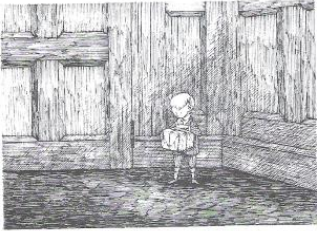
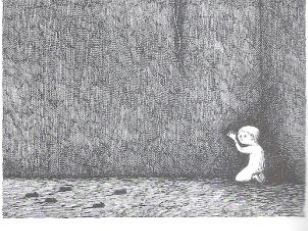

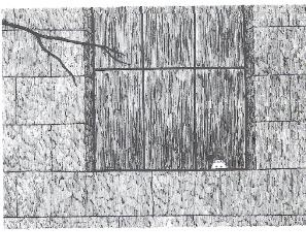

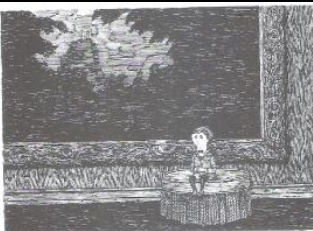
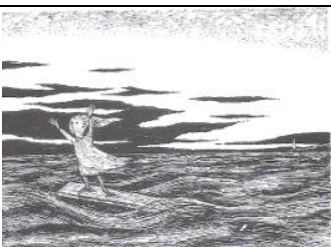
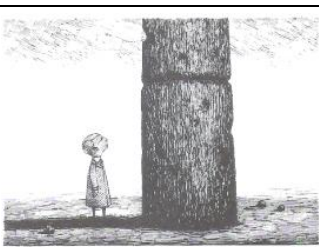
Após o texto, algumas notas tradutórias são tomadas para justificar as escolhas realizadas nesta etapa. Vale lembrar que essa ainda não é a tradução final.

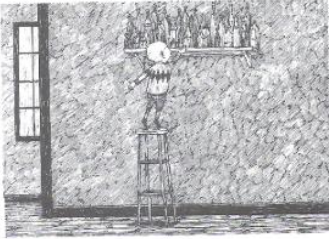

Tabela 9: Resultado da segunda fase tradutória de *The Gashlycrumb Tinies* (1980h)

	<i>THE GASHLYCRUMB TINIES</i>		OS EX-MIGALHADINHOS
1	 <p>A is for Amy who fell down the stairs</p>	2	 <p>B is for Basil assaulted by bears</p>

	A para ANA arruinada na escada		B para BIA por besta atacada
3	 <p>C is for CLARA who wasted away C para CLARA na cama acabada</p>	4	 <p>D is for DESMOND thrown out of a sleigh D para DAIA do trenó derrubada</p>
5	 <p>E is for ERNEST who choked on a peach E para ENZO que o pêsego engasgou</p>	6	 <p>O is for OLIVE run through with an awl F para FER que a furadeira furou</p>
7	 <p>W is for WINNIE embedded in ice G para GEORGIA congelada no gelo</p>	8	 <p>H is for HECTOR done in by a thug H para HÉLIO executado com zelo</p>

9	 <p>I is for IDA who drowned in a lake I para ISA que caiu num rio</p>	10	 <p>G is for GEORGE smothered under a rug J para JANE que no tapete sumiu</p>
11	 <p>Q is for QUENTIN who sank in a mire K para KEN que no brejo tombou</p>	12	 <p>V is for VICTOR squashed under a train L para LEO que a locomotiva levou</p>
13	 <p>K is for KATE who was struck with an axe M para MARI que o machado marcou</p>	14	 <p>S is for SUSAN who perished of fits N para NÁDIA que não aguentou</p>
15	 <p>R is for RHODA consumed by a fire O para ORFEU que o fogo comeu</p>	16	 <p>P is for PRUE trampled flat in a brawl P para PEDRO que em briga se meteu</p>

17	 <p>T is for TITUS who flew into bits Q para QUEIXOTE que furtou um caixote</p>	18	 <p>X is for XERXES devoured by mice R para ROQUE roído no estoque</p>
19	 <p>F is for FANNY sucked dry by a leech S para SUSI sugada por sanguessuga</p>	20	 <p>N is for NEVILLE who died of ennui T para TÂNIA entediada como nunca</p>
21	 <p>U is for UNA who slipped down a drain U para UBALDO que caiu num buraco</p>	22	 <p>L is for LEO who swallowed some tacks V para VALDO que devorou um trocado</p>
23	 <p>M is for MAUD who was swept out to sea W para WILMA que o vento levou</p>	24	 <p>Y is for YORICK whose head was knocked in X para XANDE que o poste tombou</p>

25	 <p>J is for JAMES who took lye by mistake Y para YBRAIN que tomou k-othrine</p>	26	 <p>Z is for ZILLAH who drank too much gin Z para ZIZA que zembriagou com zin</p>
----	---	----	--

Fonte: Autora

Na elaboração dessa tradução, a rima emparelhada foi uma das características valorizadas. Entretanto, assim como aconteceu na tradução de *The Doubtful Guest* (1980g), outras rimas, com outros sons, foram efetuadas. Ao traduzir os dois primeiros versos, por exemplo, o termo “escada” rima com “atacada”, obtendo o seguinte resultado: “A para ANA arruinada na escada / B para BIA por besta atacada”, recriando as rimas do texto.

A figura, que é essencial na obra de Edward Gorey, cumpre papel importante também na Literatura Infantil e juvenil. De acordo com Oittinen (2006), “[...] o tradutor de literatura ilustrada deve conhecer a linguagem das ilustrações. Quanto mais eminente forem as ilustrações, mais importante é, para o tradutor, ter a habilidade de ler tal linguagem” (OITTIENEN, 2006, p. 95).⁶⁴

As ilustrações que aqui são eminentes foram reorganizadas. Entretanto, algumas delas estão na mesma posição do TP, como é o caso do quinto verso. O verso 6 do TC, todavia utiliza a imagem que pertencia ao verso da letra O no TP. Os versos que mantiveram a mesma imagem do texto de partida são: 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 16, 21 e 26. Os outros versos tiveram as imagens redistribuídas, reorganizadas.

Ao refletir sobre a questão que Britto (2012) levanta, sobre quais características devem ou podem ser recriadas, cabe notar que tentou-se recriar, em *The Gashlycrumb Tinies* (1980h), o formato de alfabeto, as rimas, e algumas características sonoras.

⁶⁴ “[...] the translator of illustrated literature must know the language of illustrations. The more prominent the illustrations are, the more important it is for a translator to have the ability to read this language”. (OITTIENEN, 2006, p.95)

A sonoridade no texto de partida é composta principalmente por assonância, aliteração e anáfora. A anáfora se dá pela repetição dos termos *is for*, que aparecem depois da letra do alfabeto, em todos os versos, na mesma posição. Tal figura de linguagem foi recriada com a repetição da palavra “para”, que também se situa após a letra alfabética, em todos os versos no TC. O desaparecimento do verbo *is*, na tradução, ocorreu em função da sonoridade.

A aliteração e assonância estão presentes na maioria dos versos do texto de partida. Ambas as figuras de linguagem puderam ser recriadas na tradução, mas com a repetição de outros sons. No seguinte verso, por exemplo: *S is for Susan who perished of fits*, há repetição do som das letras S, E I. A tradução deste verso ficou: “S é pra Susan sugada por sanguessuga”, com a repetição do som das letras S, A e U.

As alterações gramaticais aconteceram em diferentes momentos, principalmente com a alteração das imagens e dos versos. Foi possível recriar o tempo verbal, pois os versos do texto de chegada, assim como no texto de partida, se encontram no passado. A pontuação foi alterada conforme necessidade sintática da língua portuguesa.

O jogo de palavras mais intrigante do texto está no título: *The Gashlycrumb Tinies*. O termo *gashlycrumb* é uma palavra inventada, que pode derivar da junção dos termos *gash* e *crumb*, sendo que *gash* remete à ideia de cortar algo, e a palavra *crumb* quer dizer “migalhas, farelo”, de pão, ou de outras coisas; neste caso, provavelmente das crianças que são ilustradas na capa. Em seguida, o termo *tinies*, poderia ser traduzido como “pequenos, pequeninos”.

Para Rónai (2012b), “Muitos acham que um título mal escolhido pode prejudicar a ‘fortuna’ de um livro (RÓNAI, 2012b, p. 129). Esse texto é um exemplo disso, o título precisa ser recriado, precisa apresentar um jogo de palavras, assim como no TP. Por isso, no texto de chegada optou-se pelo seguinte título: “Os Ex-migalhadinhos”, um jogo de palavras que mantém a ideia de diminutivo que o termo *tinies* representava no título original, assim como apresenta uma ideia similar ao sentido de *crumbs*, entendido como “migalhas”. O jogo de palavras se dá com a montagem: “ex-migalhados”, que apresenta a mesma sonoridade do termo “esmigalhados”, mas que permite uma reinvenção do trocadilho que, acompanhado de diminutivo, resulta em “Os Ex-migalhadinhos”. Tal escolha, além de brincar com as palavras, assim como fez Gorey, não deixa explícito o que será retratado no poema, lembrando que deixar o sentido sugerido nas entrelinhas é uma característica presente nas produções do referido autor.

O verso da letra H, no TP, é: *H is for Hector done in by a thug*, ficou com a seguinte tradução: “H é pro Hélio executado com zelo”. Aqui, a expressão idiomática *done in* transmite a sensação de que o personagem foi assassinado, enquanto a expressão *by a thug* quer dizer que o fim do personagem se deu por causa de um bandido. Para produzir um efeito sonoro e uma rima, optou-se por “executado com zelo”, criando a aliteração com o som da letra Z e assonância com O. Ainda, o verso recupera a ideia de um assassinato, com o verbo “executado”, mas não especifica que foi por um bandido. Ao invés disso, acrescenta a informação de que foi com “zelo”, ou seja, com cuidado, informação não mencionada no TP.

A ilustração referente ao verso da letra T do texto de partida foi reposicionada e passou a ilustrar o verso 17, referente à letra Q, no texto de chegada. Tal imagem apresenta um menino com uma caixa em mãos. Aqui, para recriar a rima, a tradução no texto de chegada ficou: “Q é para o QUIXOTE que abriu um caixote”, não recuperando a ideia que o verso do TP transmitia.

O mesmo acontece em outros versos, como no 18, em que a tradução ficou: “R é para o Roque roído no estoque”. Neste, a figura utilizada era originalmente a ilustração para a letra X: *X is for Xerxes devoured by mice*. A imagem retrata um menino no canto de um cômodo com vários ratos em sua direção, transmitindo a sensação de que os ratos o atacariam.

Ao traduzir esse verso foi possível recriar um sentido similar, pois o menino foi roído, conforme a imagem que colabora com a interpretação do leitor, que visualiza os ratos. Entretanto, existe a adição da informação “no estoque”, pois o verso do texto de partida não especifica local. Tal escolha foi realizada a favor da recriação da rima.

As alterações no conteúdo semântico, no decorrer da tradução, acontecem com o intuito de propor versos com rimas emparelhadas e com repetição de sons. No penúltimo verso, referente à letra Y: “Y é para o Ybrain que tomou k-o-thrine”, acompanha a imagem de um menino tentando pegar uma garrafa. No texto de partida o verso pertencia à letra J: *J is for James who took lye by mistake*.

Aqui, o menino Ybrain ingere uma substância venenosa cujo nome é K-o-thrine. Porém, para chegar a tal compreensão, espera-se que o leitor conheça o produto e saiba que é um tipo de veneno utilizado para matar insetos. Tal escolha foi efetuada para fazer com que o nome do jovem rimasse com o final do verso, elaborando assim a sonoridade deste.

O último verso, com a letra Z, é ilustrado por uma menina sentada numa mesa com uma garrafa. O verso no texto fonte relata que a menina tomou muito gim, uma bebida com forte grau alcoólico. A intenção nessa recriação era manter ritmo, sonoridade e rima com o verso anterior. Para que isso fosse possível e, levando em consideração o número pequeno de palavras que começam com a letra Z na língua portuguesa, inventou-se algumas palavras em que a sonoridade, se lida em voz alta, sugerisse a sensação de embriaguez. Por isso, em vez de “se embriagou com gim”, a tradução final ficou “zembriagou com zim”.

Quanto aos nomes dos sujeitos do poema, a grande maioria deles sofreu alteração a fim de colaborar com a sonoridade dos versos, como é o caso do verso 26, em que Zillah, do texto de partida, se transforma para Ziza, no texto de chegada.

Embora nesta etapa tenha sido possível realizar a produção de um texto em que certas características poéticas puderam ser recriadas, uma terceira fase foi proposta. Nessa fase, a significância do texto, ou seja, os elementos que formam a poeticidade do texto se fizeram relevantes, pois conforme Laranjeira (2003):

É evidente que o tradutor, que é inicialmente um leitor, deverá partir do poema original com sua estrutura a ‘ser descrita’, a ser analisada; mas não pode parar aí como diante de um objeto estático, não pode vê-la como um ‘objeto acabado’. Deve, isto sim, ‘captar as combinatórias’ que constituem a sua significância e, através da dinâmica das relações significantes, ‘restituir’, ‘gerar’, na língua-cultura de chegada, uma estruturação que mantenha com a significância do original uma relação homogênea. Ou seja, na tradução do poema, o que se busca transladar não é o sentido, visto como inerente a uma estrutura lingüística, mas a significância. (LARANJEIRA, 2003, p. 81)

Por isso, a tradução passou por uma terceira fase. Nessa, pretende-se recriar um ritmo que se aproxime do texto de partida, com versos decassílabos, dísticos com rimas emparelhadas, com aliterações, assonâncias e anáfora. As imagens que haviam sido reorganizadas, na segunda fase tradutória, voltam à ordem do TP. Na seguinte tabela é possível observar essa terceira tradução e, em seguida, são apresentados os comentários referentes às escolhas realizadas:

Tabela 10: Resultado final da tradução de *The Gashlycrumb Tinies* (1980h)

	<i>THE GASHLYCRUMB TINIES</i>	OS PEQUENOS ESMIGAÇALHADOS.
1	<i>A is for AMY who fell down the stairs</i>	A de ANALU que rolou nos degraus
2	<i>B is for BASIL assaulted by bears</i>	B de BASÍL que enfrentou o animal
3	<i>C is for CLARA who wasted away</i>	C de CAROL definhada sem dó
4	<i>D is for DESMOND thrown out of a sleigh</i>	D de DAVI que caiu do trenó
5	<i>E is for ERNEST who choked on a peach</i>	E de EDUARDO que um fruto engasgou
6	<i>F is for FANNY sucked dry by a leech</i>	F de FER pois um verme a sugou
7	<i>G is for GEORGE smothered under a rug</i>	G de GERALDO que se sufocou
8	<i>H is for HECTOR done in by a thug</i>	H de HEITOR quando um bruto o atacou
9	<i>I is for IDA who drowned in a lake</i>	I de ISABEL que afundou numa poça
10	<i>J is for JAMES who took lye by mistake</i>	J de JÓ que ingeriu muita soda
11	<i>K is for KATE who was struck with an axe</i>	K de KARINA cortada a machado
12	<i>L is for LEO who swallowed some tacks</i>	L de LEO que engoliu uns trocados
13	<i>M is for MAUD who was swept out to sea</i>	M de MARTA que afrontou o mar
14	<i>N is for NEVILLE who died of ennui</i>	N de NEI esvaído de olhar
15	<i>O is for OLIVE run through with an awl</i>	O de OLÍVIA furada no ar
16	<i>P is for PRUE trampled flat in a brawl</i>	P de PEREIRA que brigou num bar
17	<i>Q is for QUENTIN who sank in a mire</i>	Q de QUEIRÓZ que afundou pelo lodo
18	<i>R is for RHODA consumed by a fire</i>	R de ROQUE queimado no fogo
19	<i>S is for SUSAN who perished of fits</i>	S de SIL que acabou de surtar
20	<i>T is for TITUS who flew into bits</i>	T de TOMÁS que se foi pelo ar

21	<i>U is for UNA who slipped down a drain</i>	U de URSULINA que a vala não viu
22	<i>V is for VICTOR squashed under a train</i>	V de VINÍCIUS que um trem engoliu
23	<i>W is for WINNIE embedded in ice</i>	W de WILSON que foi congelado
24	<i>X is for XERXES devoured by mice</i>	X de XANDÃO devorado por ratos
25	<i>Y is for YORICK whose head was knocked in</i>	Y de YAN que a cabeça esmagou
26	<i>Z is for ZILLAH who drank too much gin</i>	Z de ZILÚ que se zembriagou

Fonte: Autora

Na tradução do título, criou-se o jogo de palavras existente no texto de partida. Nesse, o termo *gashlycrumb* é composto pelas palavras *gashly*, que remete à ideia de um corte profundo, e *crumb*, que se refere a migalhas, ou farelo. A tradução neste caso ficou: “Os Pequenos Esmigaçalhados”, no qual é possível perceber que existe um jogo de palavras a partir do termo “esmigalhar”, que se refere a “reduzir algo em migalhas”, e da palavra “esgaçar”, que transmite a ideia de cortar, ou rasgar. No título do TP, o substantivo é *tinies*, que aqui foi traduzido como “os pequenos”, fazendo referência às crianças que foram “esmigalhadas”.

O título brinca com as palavras, apresentando uma ambiguidade. Não se pode esquecer que “[...] o título pode desempenhar um papel importante. Ele funciona, frequentemente, como o tema de que o poema todo é o rema, ou a matriz de que o poema é a expansão” (LARANJEIRA, 2003. P. 104). Ou seja, o título tematiza o poema. No caso de *The Gashlycrumb Tinies*, esta palavra inventada, que possivelmente resulta da combinação de *gash* e de *crumb*, conforme comentado anteriormente, serve de tema para uma poesia cuja rema narra como vinte e seis crianças morreram. Nessa tradução, então, optou-se por “Os Pequenos Esmigaçalhados”, como título (tema) para o texto de chegada.

A tradução do referido texto pretende deixar a temática da morte implícita, assim como no texto de partida. Por isso, nos versos do texto de chegada, a morte se encontra nas entrelinhas, por dedução do leitor, auxiliado pelas imagens. Laranjeira (2003) ressalta a importância da significância do texto e afirma que “[...] não é raro que a fidelidade à significância do texto, que deve sempre prevalecer, imponha, na

tradução do poema, infidelidades no nível estritamente semântico como condição para se manter o poético na reescritura” (LARANJEIRA, 2003, p. 126). Essa “significância do texto” se refere à forma. Nesse caso, em que a poesia é composta por decassílabos formados por tetrâmetros dactílicos, fez-se possível criar, na língua portuguesa, um texto em que esse ritmo fosse preservado. Para ilustrar isso, seguem alguns exemplos do texto de partida e de chegada, acompanhados da versificação:

Tabela 11: Versificação dos seus primeiros versos de *The Gashlycrumb Tinies* (1980h)

1	<i>A is for AMY who fell down the stairs</i> / _ _ / _ _ / _ _ /	A de ANALU que rolou nos degraus _ / _ _ / _ _ / _
2	<i>B is for BASIL assaulted by bears</i> / _ _ / _ _ / _ _ /	B de BASÍL que enfrentou o animal _ _ / _ _ / _ _ /
3	<i>C is for CLARA who wasted away</i> / _ _ / _ _ / _ _ /	C de CAROL definhada sem dó _ / _ _ / _ _ / _
4	<i>D is for DESMOND thrown out of a sleigh</i> / _ _ / _ _ / _ _ /	D de DAVI que caiu do trenó _ / _ _ / _ _ / _
5	<i>E is for ERNEST who choked on a peach</i> / _ _ / _ _ / _ _ /	E de EDUARDO que um fruto engasgou _ _ / _ _ / _ _ /
6	<i>F is for FANNY sucked dry by a leech</i> / _ _ / _ _ / _ _ /	F de FER pois um verme a sugou _ / _ _ / _ _ / _

Fonte: Autora

Como se pode observar, o ritmo foi preservado, assim como as rimas que são emparelhadas também no texto de chegada. A métrica dos versos pôde ser recuperada, e algumas crases e sinéreses estão presentes. Por exemplo, no primeiro verso: “A de ANALU...”, a vogal da partícula “de” se junta com a vogal A do nome “Analu”, resultando numa sinérese. Outro exemplo de sinérese pode ser notado em “que um”, do quinto verso, ou em “verme a”, do sexto verso. Para ilustrar a crase, basta observar as palavras “bruto o atacou”, no oitavo verso, em que há crase do som da vogal O; ou da vogal A, no décimo primeiro verso, com as palavras “cortada a...”.

O texto de partida apresenta algumas figuras de linguagem, como aliterações, assonâncias e anáfora, as quais foram recriadas nesta tradução. Por exemplo, no quinto verso, há assonância com a vogal E, e no décimo, aliteração com o som da letra J. A anáfora pode ser notada em todos os versos, pois no TP, todos os versos se iniciam com uma letra alfabética e são seguidos de *is for*, e um nome. O mesmo ocorre no TC, com versos que também se iniciam com uma letra alfabética seguidos por “de”, e um nome. Aqui, diferentemente das outras fases tradutórias, optou-se por “de”, em vez de “para”, pois já que é um alfabeto, imaginou-se que uma pessoa, quando está soletrando uma palavra, em inglês, ela usa *is for*, para se remeter a uma letra. Na língua portuguesa, usa-se “de”; por exemplo: “A de Analu, B de Basíl, etc.”.

Além da forma poética, é importante observar o sentido do texto, lembrando que ocorreram algumas “infidelidades no nível estritamente semântico”, conforme cita Laranjeira (2003). De acordo com Eco (2007), nunca se traduz exatamente a mesma coisa, mas sim “quase a mesma coisa”, conforme intitula seu livro. Nesse sentido, pretende-se observar o que pôde ser recuperado do conteúdo semântico desta poesia, ou o que foi recriado.

No primeiro verso no texto de partida é apresentado o verbo *fell down*, que se refere a cair, mas no texto de chegada, a menina não “cai da escada”, ela “rolou nos degraus”, o que transmite a ideia de que ela teve um incidente e caiu. Ainda nesse verso, o substantivo *stairs* foi traduzido por “degraus”, que recupera a ideia de escada.

No segundo verso do texto de partida, a criança é atacada por ursos, mas na tradução ela “enfrentou o animal”. Aqui, a ideia foi recriada, pois em vez de a criança ser atacada pelos ursos, ela enfrenta-os. Além disso, o substantivo “ursos” é traduzido como “animal”, em favor da sonoridade e métrica do verso. Em vários momentos as alterações semânticas ocorreram em favor da sonoridade, do ritmo, ou da rima.

Há adição de informação no terceiro verso, pois a criança se encontra “definhada sem dó”, quando no TP ela está apenas *wasted away*, ou seja, apenas esvaída, desgastada. As palavras “sem dó”, nesse caso, foram adicionadas ao TC. No quarto verso o menino é *thrown out*, verbo que designa a ideia de ser arremessado, ser jogado, como se ele tivesse sido derrubado. Na tradução deste, utilizou-se o verbo “caiu”, que transmite uma ideia similar, mas menos ameaçador do que “ser arremessado”, por exemplo.

No texto em inglês do verso seguinte, o menino está comendo um *peach*, ou seja, um pêssego. Nesse caso optou-se por “fruto”, no texto de

chegada, em consequência da versificação e da sonoridade. No sexto verso do TP a menina é sugada por uma sanguessuga, mas nesta versão a informação que se tem é a de que “um verme a sugou”. Aqui, o substantivo verme se refere à sanguessuga, mas não é tão específico como o *leech* do TP. O substantivo *rug* não aparece na tradução do sétimo verso. O TC informa que a criança se sufocou, mas não especifica onde. No oitavo verso a expressão *done in* carrega mais de um sentido, conforme visto anteriormente, mas a imagem sugere que o menino tenha sido enforcado. Nesta tradução, utilizou-se o termo “bruto” para se referir ao assassino, e o verbo “pegou”, que se refere a atacar alguém.

No nono verso a criança “afundou numa poça”, diferentemente do TP, em que ela afunda em um lago, o local onde o sujeito se afoga não é o mesmo, pois um lago é maior que uma poça, mas a ideia de “se afogar” pôde ser recuperada. Além disso, “poça” rima com o verso seguinte, em que o infante toma “soda”. Neste, a tradução subtrai o fato de o sujeito ter tomado tal líquido por engano, conforme é explicitado no TP através dos termos *by mistake*; em consequência de o inglês ser monossilábico e poder comportar mais informações que o português.

No décimo primeiro verso a menina, que é atingida por um machado, no texto de partida, é “cortada a machado”, no texto de chegada, ideia que também pôde ser recuperada. O termo “machado” rima com a palavra “trocado”, do verso seguinte. Nesse verso, o texto de partida trazia *tacks*, que se refere à “tachas”, na língua portuguesa, mas que aqui foi traduzido como “trocados”, se referindo a moedas, que também são pequenas e que poderiam matar a criança asfixiada, da mesma forma que as tachas. Sendo assim, a ideia geral do verso foi recriado.

O verso seguinte traz a expressão *swept out*, que quer dizer que algo foi carregado por alguma corrente, nesse caso, marítima. Entretanto, não existe um verbo, na língua portuguesa, que descreva tal ação, por isso optou-se por “afrontar”, no sentido de “atacar com audácia”. O décimo quarto verso transmite a ideia de “morrer de tédio”, no texto de partida, mas no texto de chegada o menino morre por estar “esvaído de olhar”, em que “esvaído” transmite a ideia de desfalecer, ou deixar de existir. Ainda, optou-se pelo verbo “olhar” com o intuito de sugerir que uma pessoa que apenas “olha algo”, e não faz qualquer outra ação; fica entediada.

Na primeira tradução do décimo quinto verso, a criança se fura com uma furadeira. Nessa versão, ela foi “furada no ar”, apresentando a ideia de que ela foi furada, com a adição da informação “no ar”, pois

este dado não é citado no TP, além da elipse do substantivo “furadeira”. No décimo sexto menino “briga num bar”, diferentemente da primeira fase tradutória, em que ele foi “pisoteado em uma briga”. Aqui não aparece o termo “pisoteado”; além disso, é adicionada a palavra “bar”.

No verso seguinte, a criança “afundou pelo lodo”, o que recupera a ideia do TP, pois assim ela também afunda, e recupera a ideia em *mire*, que pode ser tanto “lodo”, quanto “brejo”. O texto de partida do décimo oitavo verso informa que o menino foi “consumido pelo fogo”, conforme citado na primeira tradução deste verso. No entanto, nesta terceira fase tradutória, ele foi “queimado no fogo”, o que recupera a ideia do TP. No décimo nono verso, o conteúdo semântico do texto de chegada informa que a menina “acabou de surtar”, ou seja, ela teve um ataque de raiva, ou de angústia, o que recupera a ideia do TP, em que ela “tem ataques”. Enquanto isso, a criança do vigésimo verso “se foi pelo ar”, o que recupera a ideia de *flew into bits*.

Na tradução do vigésimo primeiro verso há: “U de URSULINA que a vala não viu”. Aqui, se comparado com a primeira tradução, que focava no conteúdo semântico, o termo *drain*, que seria um dreno, ou esgoto, é substituído por “vala”. Nesta terceira tradução não fica explícito que a menina escorregou, aqui ela “não viu” a vala, mas subentende-se que ela tenha caído. No vigésimo segundo verso o texto de partida relata que o menino foi “esmagado”. Nesta tradução ele é “engolido” pelo trem. A palavra “engolir”, nesse caso, é uma metáfora que deixa implícita a morte do menino.

No verso seguinte, o conteúdo semântico do texto de chegada é bastante próximo ao texto de partida, ambos fazem referência ao ato de congelar, mas na tradução o substantivo “gelo” não é citado. O menino do vigésimo quarto verso é devorado por ratos, informação que pôde ser recuperada no texto de chegada.

No vigésimo quinto verso, a cabeça do menino foi esmagada. Entretanto, este é um verso ambíguo, pois o leitor pode se questionar se a cabeça foi esmagada, ou se a cabeça esmagou alguma coisa. Essa segunda interpretação, todavia, deixaria a frase incompleta; por isso, espera-se que o leitor imagine que a cabeça da criança é que foi esmagada. No último verso utiliza-se o verbo “embriagar-se” para referenciar o fato da menina beber muito. No entanto, o verbo é escrito com uma grafia inventada: “zembriagou”, recriação realizada para produção da sonoridade, que se linda em voz alta, transmite a sensação de embriaguez. Além disso, não é citado o substantivo “gin”, no texto de chegada, em consequência da métrica.

Os nomes das crianças foram alterados em quase todos os versos. Isso ocorreu devido a sonoridade e o ritmo. Em alguns dos casos foram escolhidos apelidos curtos, pois nomes próprios, em português, são normalmente longos, o que interferiria para a produção de versos decassílabos. Em alguns versos utilizaram-se os mesmos nomes do texto de partida, como: “Basil” e “Leo”. Nos outros versos, optou-se por outros nomes, alguns são populares, outros nem tanto, como “Ursulina”, ou “Zilú”.

A língua inglesa é bastante monossilábica, por isso, os versos do texto de partida tendem a carregar mais informação que os do texto de chegada. Mário Laranjeira (2003) concorda que existe uma grande “porcentagem de monossílabos da língua inglesa por oposição às neolatinas” (LARANJEIRA, 2003, p. 20). Além disso,

[...] um poema cuja sintaxe esteja marcada por inversões, elipses, quiasmos, paralelismos, repetições deve traduzir-se por um poema cuja sintaxe mantenha essas marcas. Por outro lado, uma sintaxe simples, direta do original deve corresponder a uma sintaxe simples e direta na tradução (LARANJEIRA, 2003, p. 127).

Sendo assim, cabe observar que os versos do texto de partida são compostos por frases no passado simples, em que um sujeito sofre uma ação. No texto de chegada, esse tempo verbal foi recuperado. Além disso, alguns versos apresentam a voz passiva, em que o sujeito sofre a ação, como se pode observar no segundo verso: *X is for XERXES devoured by mice*, traduzido por: “X de XANDÃO devorado por ratos.

É possível notar que algumas preposições foram eliminadas ou adicionadas, no texto de chegada. Além disso, as flexões de gêneros de adjetivos, inexistente na língua de partida, também interferiram nas escolhas do tradutor. Os versos em inglês citam tanto nomes masculinos quanto femininos, mas isso não altera a flexão de outras classes gramaticais, o que difere da língua portuguesa, como no terceiro verso, em que a criança é “definhada”, com a flexão no feminino, pois é uma menina. Caso fosse um menino, seria “definhado”.

A terceira fase tradutória resultou no texto cujo título ficou “Os Pequenos

Esmigaçalhados”. As escolhas realizadas nessa tradução, assim como na tradução de “O Hóspede Suspeito”, ocorreram com o intuito de recriar, na língua portuguesa, o ritmo, as rimas e a ideia geral do texto

de partida, em inglês. Diferentes escolhas poderiam ter sido realizadas nas traduções, o que acarretaria um resultado variado do que se obteve nesta pesquisa. Todavia, segundo Rónai (2012b), não existe traduções boas ou ruins, mas traduções distintas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, buscou-se apresentar um estudo sobre o escritor e ilustrador Edward Gorey, apontando algumas características presentes em seus livros, tais como o Nonsense, a relevância de suas imagens, ou a referência que alguns de seus textos fazem à George Balanchine. Dentre essas características, foi possível perceber que sua obra faz referência ao gênero Nonsense, que existem similaridades entre sua obra e a de Edward Lear, precursor do Nonsense Vitoriano, juntamente a Lewis Carroll. O Nonsense Vitoriano, como foi possível notar no decorrer deste, se restringe a esses dois autores, conforme afirma Ávila (1995). Todavia, características do gênero podem ser encontradas também em outras obras, de diferentes artistas.

Conforme citado por Tigges (1988), o gênero Nonsense é um balanço entre a presença e a ausência de sentido. Como se percebe, seu entendimento é bastante complexo, por isso, o teórico apresenta um quadro, que foi traduzido no corpo do texto, para ilustrar o que não é o Nonsense e, assim, tentar expor melhor esse gênero.

Não se pode dizer que toda a obra de Gorey é nonsensica, mas seus livros apresentam características desse gênero. Um exemplo disso é *A Bicicleta Epiplética* (2013), traduzida por Alexandre B. de Souza e Eduardo Verderame. Além disso, alguns temas comuns do gênero puderam ser notados nas obras de Gorey, como os itens de vestuário ou alimentos.

Em alguns momentos Edward Gorey é comparado à Edward Lear, pois existem diferentes similaridades entre as produções dos dois escritores. Como foi possível notar, ambos ilustraram os próprios livros, abordavam temas próximos, preocupando-se com a forma textual. Além disso, um dos temas em comum entre os dois escritores é a morte, a qual se encontra subentendida, ou seja, nas entrelinhas.

As ilustrações de Gorey cumprem um papel muito importante em seus livros, pois são meios de comunicação não verbais que informam o leitor e que complementam o texto escrito. Ainda, o escritor e ilustrador preferia escrever seu livro antes de ilustrá-lo, pois quando tentava fazer o contrário, ilustrar antes de escrever, não conseguia concluir seu trabalho. Seus desenhos são como fotografias, que muitas vezes retratam personagens como se eles estivessem em movimento. Em algumas obras, esses personagens, que parecem estar fisicamente ativos, fazem referência aos movimentos de balé de George Balanchine, coreógrafo modernista admirado por Gorey, que assistiu à quase todas as apresentações que Balanchine produziu no New York City Ballet.

A admiração que o escritor tinha pelo balé pode ser notada a partir da produção de dois livros que têm a dança como tema, como é o caso de *The Gilged Bat* (1980i) e *The Lavender Leotard* (1980k). Para Balanchine, a dança é independente da música. Da mesma forma, para Gorey, a linguagem não verbal independe da linguagem verbal.

Gorey também apresenta características Surrealistas e Dadaístas em algumas de suas obras, como é o caso de *The Object Lesson* (1980m), ou de *The Curious Sofa: a Pornographic Work* (1980f). Ainda, o autor afirmou ter apreciado as ideias das duas vanguardas, ao mesmo tempo que alegou ter achado as obras surrealistas entediantes.

É curioso pensar que se essas vanguardas europeias poderiam chocar o espectador, pode ser que a obra de Gorey também chocasse seu leitor. Entretanto, uma das características do Nonsense é causar um distanciamento entre a obra e o leitor, evitando a causa de sentimentos. Além disso, a leitura é bastante particular e individual, variando de leitor para leitor, de contexto para contexto, por isso não se pode afirmar se os livros de Gorey causam, ou não, sentimentos no leitor.

Os livros do escritor são publicados para o público infantil e juvenil. Por isso, realizou-se uma discussão sobre a Literatura Infantil e Juvenil no terceiro capítulo, no qual foi possível perceber que um livro não precisa necessariamente ter sido publicado como LIJ para ser aceito entre os infantes.

Além disso, é comum que muitas obras ou assuntos sejam censurados aos pequenos, basta que o adulto, mediador entre a criança e a obra, considere inconveniente o acesso da criança a determinados textos. Levando isso em consideração, foi possível observar que a LIJ é manipulada pelo adulto.

As obras de Gorey, antes de serem classificadas como Literatura Infantil e Juvenil, são Literatura e, provavelmente, passaram a ser lidos por crianças, porque os adultos permitiram que os infantes tivessem acesso a esses livros.

Em seguida, comentou-se sobre a tradução de LIJ, lembrando que existe uma manipulação não só na produção de livros infantis e juvenis, mas também na tradução. Os tradutores precisam seguir normas editoriais, alguns temas que são permitidos em uma cultura, podem não ser em outra, o que resulta mais uma vez na censura que a criança pode sofrer através dos livros.

Como se pôde notar, o infante é visto como ser inferior ao adulto, por isso, na maioria das vezes, aos olhos do adulto, os livros infantis e juvenis precisam ser utilitários e funcionais, precisam ensinar algo. Todavia, a literatura precisa ser apreciada, e os assuntos que

normalmente são evitados, como a morte, ou a sexualidade, deveriam, na verdade, ser explorados, colaborando com o desenvolvimento do infante de forma subjetiva.

A partir dessas discussões sobre as características presentes na obra de Edward Gorey, o Nonsense e a Literatura Infantil e Juvenil, foi possível sugerir uma tradução para dois livros do autor: *The Doubtful Guest* (1980g) e *The Gashlycrumb Tinies* (1980h). No quarto capítulo foi possível perceber que ambos os livros passaram por um processo tradutório dividido em três fases, sendo as duas primeiras apenas os meios encontrados para que se produzisse a tradução.

A terceira versão tradutória de cada obra, eleita como tradução final, valoriza os aspectos poéticos do texto, já que na tradução de poesia, conforme citado por Laranjeira (2003), não se separa forma de conteúdo.

O primeiro livro traduzido recebeu o seguinte título: “O Hóspede Suspeito”. Nessa tradução foi possível recuperar o ritmo e a metrificação, mas para isso recriaram-se as rimas, as figuras de linguagem e o conteúdo semântico. No apêndice C é possível verificar a tradução final do livro, bem como as imagens e o texto de partida.

O segundo livro teve seu título traduzido como: “Os Pequenos Esmigaçalhados”. Na tradução dessa obra também foram recriadas as figuras de linguagem, como as aliterações e assonâncias, o conteúdo semântico e as rimas, que continuaram sendo emparelhadas, mas foram feitas a partir de outros sons. Nessa tradução, o ritmo e a métrica puderam ser preservados, como é possível observar no apêndice D, no qual se encontra a tradução final acompanhada das ilustrações e do texto de partida.

Por fim, esta pesquisa possibilitou conhecer mais sobre a obra do escritor e ilustrador norte-americano Edward Gorey, além de propor uma tradução para dois de seus livros.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. Dadá e Surrealismo. In: Niko Stangos (org) *Conceitos da Arte Moderna*. (97-123). Tradução de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

AMARANTE, Dirce Waltrick do. *As antenas do caracol*: Notas sobre literatura infantojuvenil. São Paulo: Iluminuras, 2012.

ANDRUETTO, María Teresa. *Por uma literatura sem adjetivos*. Tradução de Carmem Cacciaccaro. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.

ÁVILA, Myriam. *Rima e Solução*: A Poesia Nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear. São Paulo: Annablume, 1995.

AZEVEDO, Ricardo. *A didatização e a precária divisão de pessoas em faixas etárias: dois fatores no processo de (não) formação de leitores*. 2003. Disponível em: <<http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/A-didatizacao-e-a-precaria-divisao-de-pessoas-em-faixas-etarias.pdf>> Acesso em: 10 Agosto 2015.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e Técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2010a.

BENJAMIN, Walter. Livros Infantis e esquecidos. In: *Magia e Técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2010b.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BURNETT, Francis H. *A Little Princess*. 1888. Disponível em: <http://www.online-literature.com/burnett/little_princess/>. Acesso em 27 Setembro 2015.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega (Orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2013.

CARROLL, Noël. *A filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, p. 13-91, 1999.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil: história, teoria, análise*. 4ª ed. São Paulo: Quíron, 1987.

DYER, Richard. The Poison Penman. In: Karen Wilkin (Org.). *Ascending Peculiarity: Edward Gorey on Edward Gorey*, Orlando: Harcourt, 2001.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EDE, Lisa. Edward Lear's Limericks and their Illustrations. In: Tim Wigges (Org.). *Explorations in the Field of Nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1987.

FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o Poema*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

GAY, Peter. *Modernismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo e Rui Lopes. 2ª ed. Lisboa: Orfeu negro, 2012.

GOREY, Edward. *A Bicicleta Epiplética*. Tradução de Alexandre Barbosa e Eduardo Vendrame. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Amphigorey*. New York: Perigee, 1980a.

_____. *Amphigorey Again*. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2006.

_____. *Amphigorey Also*. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 1983a.

_____. *Amphigorey Too*. New York: Perigee, 1980b.

_____. Leaves from a Misaid Album. In: *Amphigorey Too*. New York: Perigee, 1980c.

_____. The Awdrey-Gore Legacy. In: *Amphigorey Also*. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 1983b.

_____. The Blue Aspick. In: *Amphigorey Also*. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 1983c.

_____. The Bug Book. In: *Amphigorey*. New York: Perigee, 1980d.

_____. The Chinese Obelisks. In *Amphigorey Too*. New York: Perigee, 1980e.

_____. The Curious Sofa. In: *Amphigorey*. New York: Perigee, 1980f.

_____. The Doubtful Guest. In: *Amphigorey*. New York: Perigee, 1980g.

_____. The Eclectic Abecedarium. In: *Amphigorey Also*. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 1983d.

_____. The Gashlycrumb Tinies. In: *Amphigorey*. New York: Perigee, 1980h.

_____. The Gilged Bat. In: *Amphigorey Too*. New York: Perigee, 1980i.

_____. The Hapless Child. In: *Amphigorey*. New York: Perigee, 1980j.

_____. The Lavender Leotard. In: *Amphigorey Too*. New York: Perigee, 1980k.

_____. The Listing Attic. In: *Amphigorey*. New York: Perigee, 1980l.

_____. The Loathsome Couple. In: *Amphigorey Also*. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 1983e.

_____. The Object Lesson. In: *Amphigorey*. New York: Perigee, 1980m.

_____. The Raging Tide. In: *Amphigorey Again*. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2006b.

_____. The West Wing. In: *Amphigorey*. New York: Perigee, 1980n.

_____. The Willowdale Handcar. In: *Amphigorey*. New York: Perigee, 1980o.

_____. The Wuggly Ump. In: *Amphigorey*. New York: Perigee, 1980p.

_____. A Gorey Encounter. Depoimento. [2001a]. Orlando. Entrevista concedida a Ed Pinset.

_____. Conversation with Writers: Edward Gorey: depoimento. [2001b]. Orlando. Entrevista concedida a Robert Dahlin.

_____. Edward Gorey: depoimento. [2001c]. Orlando. Entrevista concedida a Simon Henwood.

_____. The Dick Cavett Show with Edward Gorey: depoimento. [2001d]. Orlando. Entrevista concedida a Dick Cavett.

_____. The cat quotes of Edward Gorey: depoimento. [2001e]. Orlando. Entrevista concedida a Jane Merrill Filstrup.

_____. The Mind's Eye: Writers Who Draw: depoimento [2001f]. Orlando. Entrevista concedida a Jean Martin.

GOREYOGRAPHY. Pomegranate reintroduces the Mrssrs Edward Lear and Gorey. Disponível em:

<<http://www.goreyography.com/west/events/pomalear10.html>>. Acesso em: 07 jan. 2015.

GUSSOW, Mel. Edward Gorey, Artist and Author who turned the Macabre Into a career, Dies at 75. *New York Times*. New York: 17 abr. 2000. Disponível em:

<<http://www.nytimes.com/2000/04/17/arts/edward-gorey-artist-and->

author-who-turned-the-macabre-into-a-career-dies-at-75.html?pagewanted=all>. Acesso em 30 Setembro 2015.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KELEN, Emery. *Mr. Nonsense: A Life of Edward Lear*. Nashville: Library of Congress Cataloging, 1973.

KRESS, Gunther; LEEUWEN, Theo. *Reading Images: the grammar of visual design*. 2ª ed. New York: Routledge, 2006.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução: Do Sentido à Significância*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

LATHEY, Gillian. *The Translation of Children's Literature: A Reader*. Great Britain: Cromwell Press, 2006.

LEAR, Edward. *Viagem numa peneira*. Tradução de Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. *A Book of Nonsense*. Disponível em: <<http://www.nonsenselit.org/Lear/index.html>>. Acesso em: 17 out. 2014.

_____. *The Story of four Little Children Who Went Round the World*. Disponível em: <<http://www.nonsenselit.org/Lear/ns/fc.html>>. Acesso em: 13 jul. 2014.

LÓPEZ, Marisa Fernández. Translation Studies in Contemporary Children's Literature: A Comparison of Intercultural Ideological Factors. In: Gillian Lathey (Org). *The Translation of Children's Literature: A Reader*. Great Britain: Cromwell Press, 2006.

MASON, Francis. *Balanchine's New Complete Stories of the Great Ballets*. New York: Doubleday & Company, 1968.

McDERMOTT, Kevin. *Elephant House or, The Home of Edward Gorey*. San Francisco: Pomegranate, 2003.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da Literatura Infantil*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MELENDI, Maria Angélica. Imagens e Palavras. In: Maria Inês de Almeida (Org.). *Para quê serve a escrita?* São Paulo: EDUC, 1997.

NOAKES, Vivien. *Edward Lear*. Great Britain: Fontana Paperbacks, 1979.

NOVAES, Adauto: Políticas do medo. In: Adauto Novaes (Org.). *Ensaaios sobre o Medo*. São Paulo: Senac, 2007.

O'CONNELL, Eithne. Translating for children. In: Gillian Lathey (Org.). *The Translation of Children's Literature: A Reader*. Great Britain: Cromwell Press, 2006.

OITTINEN, Riitta. The Verbal and the Visual: on Carnivalism and Dialogics of Translating for Children. In: Gillian Lathey (Org.). *The Translation of Children's Literature: A Reader*. Great Britain: Cromwell Press, 2006.

RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012a.

_____. *A tradução vivida*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012b.

SHAVIT, Zohar. Translation of Children's Literature. In: Gillian Lathey (Org.). *The Translation of Children's Literature: A Reader*. Great Britain: Cromwell Press, 2006.

SCHIFF, Stephen. Edward Gorey and the Tao of Nonsense. In: Karen Wilkin (org.) *Ascending Peculiarity: Edward Gorey on Edward Gorey*. Orlando: Harcourt, 2001.

STEVENS, Carol. An American Original. In: Karen Wilkin (org.) *Ascending Peculiarity: Edward Gorey on Edward Gorey*. Orlando: Harcourt, 2001.

THE Moors Murders. *BBC News*. United Kingdom, 28 fev. 2000.
Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk/659266.stm>>. Acesso em: 10 Setembro 2015.

THEUROX, Alexander. *The Strange case of Edward Gorey*. Seattle: Fantagraphics Books, 2010.

TIETZMANN, Roberto. Como falava a tipografia do cinema mudo? *Compós*. 10º vol. 2007. < <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/210/211>>. Acesso em: 17 set. 2015.

TIGGES, Wim. *An Anatomy of Literaty Nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1988.

TOBIAS, Tobil Balletgorey. In: Karen Wilkin (Org.). *Ascending Peculiarity: Edward Gorey on Edward Gorey*. Orlando: Harcourt: 2001.

WAKIN, Daniel J. Last Balanchine dancer Bowing Out. *The New York Times*. New York, 04 fev. 2009. Dance. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2009/02/05/arts/dance/05ball.html?_r=2>. Acesso em: 05 nov. 2014.

WILKIN, Karen. *Ascending Peculiarity: Edward Gorey on Edward Gorey*. Orlando: Harcourt, 2001.

_____. *Elegant Enigmas: The Art of Edward Gorey*. Portland: Pomegranate Communications, 2009.

WOLFF, Francis. Devemos temer a morte? In: *Ensaaios sobre o Medo*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Senac, 2007.

APÊNDICES

APÊNDICE – A: Entrevista com Eduardo Verderame sobre a tradução do livro *A Bicicleta Epiplética* (2013), de Edward Gorey:

1. Vocês que escolheram traduzir *A bicicleta epiplética*, ou foi uma encomenda da editora?

A estória desta tradução começou quando eu trouxe um volume das Amphigorey dos USA. Não conhecia o Gorey e vi o livro em uma livraria e me identifiquei de pronto.

Comprei o livro e o mostrei para o Alexandre. Na época estávamos traduzindo "The Hunting of the Snark", do Lewis Carroll - ainda não publicado (o que responde sua terceira pergunta), e em uma das visitas do Alexandre a Editora veio à tona a ideia de traduzir um dos livros do Gorey. Ou seja, foi de uma certa sincronicidade. O Alexandre insistiu com a Editora para que o trabalho fosse feito a quatro mãos, ainda que pudesse ser feito por apenas um de nós.

A escolha do texto especificamente coube à editora.

2. Sabe-se que muitas obras de Edward Gorey apresentam características do gênero Nonsense. Como você enxerga o Nonsense no livro que traduziu?

O termo Nonsense talvez seja uma redução de um sentido que não conseguimos abarcar de imediato. Não quer dizer que não existam regras internas que conduzam o texto. Eu reluto um pouco em aceitar esse termo na verdade...

3. Você já havia traduzido outros textos Nonsense?

[respondido na pergunta 01]

4. Para você, o que é importante para traduzir um livro?

O importante para traduzir um livro é saber transpor a linguagem no mesmo tom em que ela exista originalmente. Existem muitas dificuldades nisso, e é uma equação muito sutil. O Gorey, por exemplo, mexe muito com metalinguagem, e brinca muito com padrões formais que são intraduzíveis. Na "*Bicicleta Epiplética*", por exemplo, o próprio título provém de uma palavra dúbia, e tivemos de escolher entre utilizar

Epiplética ou dar um sentido muito estrito que talvez guiasse a leitura além do ponto que seria desejável.

5. Qual foi a influência da ilustração na tradução do livro? Houve alguma?

Nos trabalhos do Gorey as ilustrações têm muita importância, talvez a mesma das palavras. Ele é um desenhista admirável. Em algumas passagens nós decididamente deixamos que a ilustração completasse o sentido do texto, como em uma história em quadrinhos. Note que no caso específico do Gorey esse procedimento é possível, e até bem-vindo. Não o seria em outros casos.

APÊNDICE – B: Entrevista com Alexandre Barbosa de Souza sobre a tradução do livro *A Bicicleta Epiplética* (2013), de Edward Gorey:

1. Vocês que escolheram traduzir *A Bicicleta Epiplética*, ou foi uma encomenda da editora?

Foi encomenda da editora, mas desde quando eu era editor lá (2003-2008), já conversava com a Isabel Lopes Coelho sobre Gorey.

2. Sabe-se que muitas obras de Edward Gorey apresentam características do gênero Nonsense. Como você enxerga o Nonsense no livro que traduziu?

Sim, puro Nonsense, a começar pelo título, que é quase um neologismo com significado complexo e praticamente impossível de se compreender com um único sentido.

3. Você já havia traduzido outros textos Nonsense?

Traduzi “Alice através do espelho”, do Lewis Carroll, também para a Cosac Naify. E também com o Eduardo traduzimos “A caça ao Esnarque”, que também é do Carroll.

4. Para você, o que é importante para traduzir um livro?

Primeiro é preciso conhecer bem a língua portuguesa, depois a inglesa, no caso. Depois ler e reler até que o sentido em português seja muito próximo - o máximo possível - do original.

5. Qual foi a influência da ilustração na tradução do livro? Houve alguma?

O Eduardo Verderame é artista plástico, e grande fã do Gorey. Ele é quem tem todos os livros do Gorey; eu tenho só alguns.

6. Sente vontade de traduzir algum outro livro de Gorey? Se sim, qual?

Gostaríamos de traduzir todos os livros dele, especialmente O hóspede duvidoso.

**APÊNDICE – C: Tradução final de *The Doubtful Guest* (1980g)
acompanhado das ilustrações:**



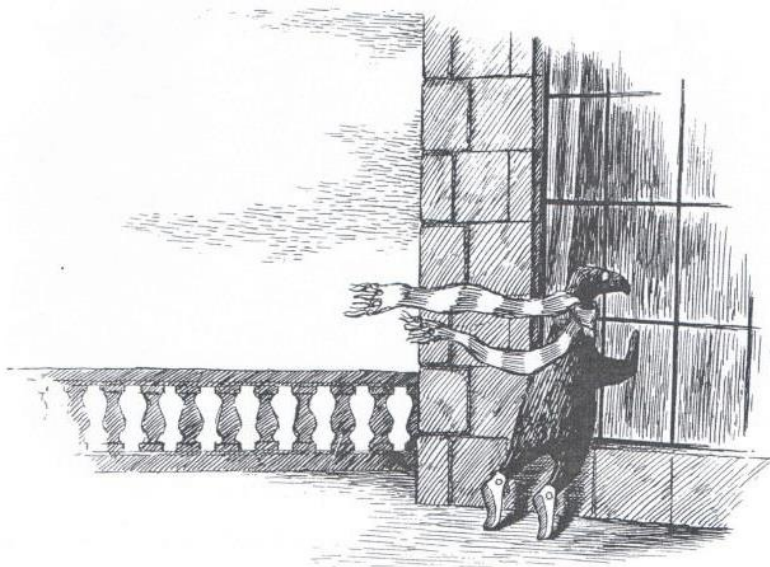
O Hóspede Suspeito

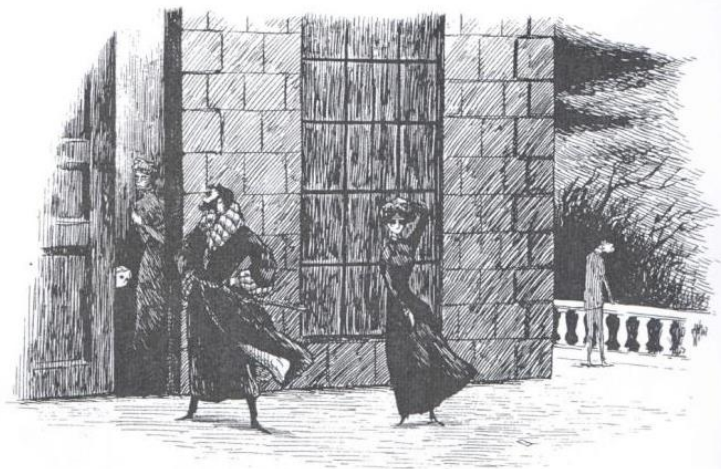
Edward Gorey

The Doubtful Guest

by Edward Gorey

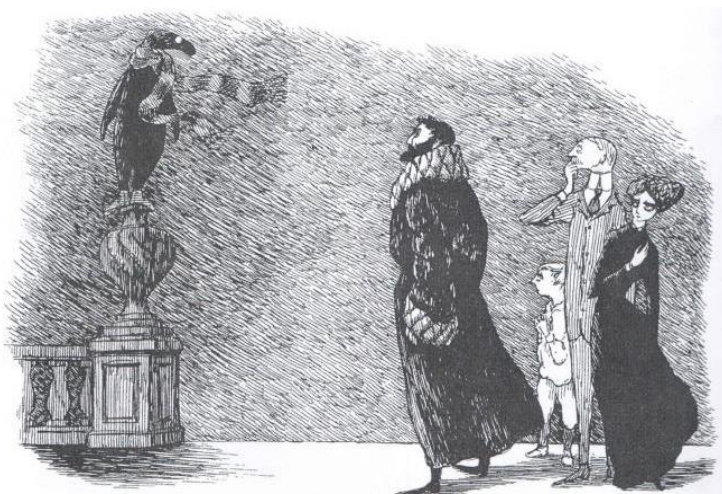






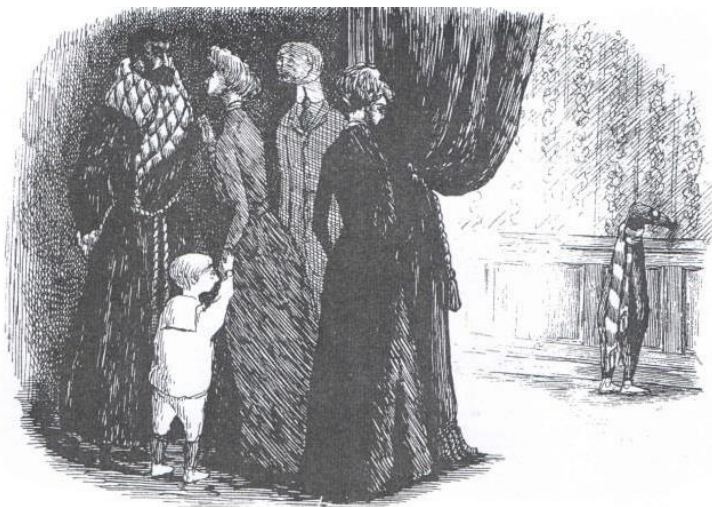
*When they answered the bell on that wild winter night,
There was no one expected - and no one in sight.*

Ao ouvir a sineta, na noite gelada,
Ninguém era esperado, e nem viram nada.



*Then they saw something standing on top of an urn,
Whose peculiar appearance gave them quite a turn.*

De repente avistaram uma coisa num vaso,
Esta coisa era estranha, e causou um arraso.



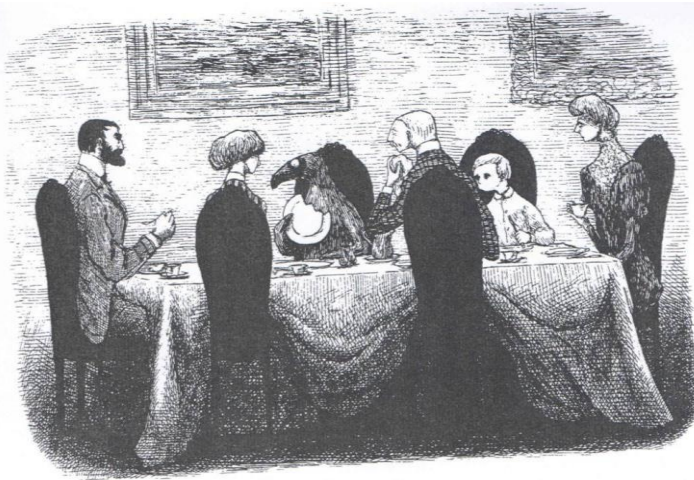
*All at once it leapt down and ran into the hall,
Where it chose to remain with its nose to the wall.*

De repente essa coisa pulou e correu,
Com o nariz pra parede, ela não se mexeu.



*It was seemingly deaf to whatever they said,
So at last they stopped screaming, and went off to bed.*

Parecia ser surdo ao que quer que falaram,
Então já não gritaram, pra cama marcharam.



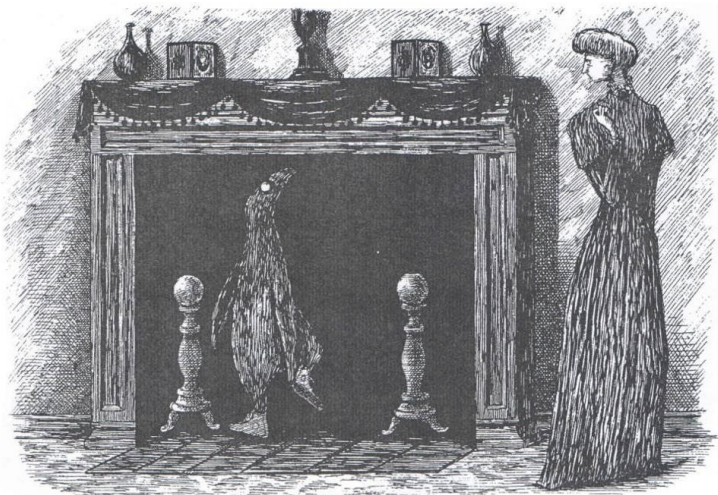
*It joined them at breakfast and presently ate
All the syrup and toast, and a part of a plate.*

Se junto pro café, e logo havia abocado
A torrada, o melado, e uma parte do prato.



*It wrenched off the horn from the new gramophone,
And could not be persuaded to leave it alone.*

Arrancou a corneta da nova vitrola,
E ninguém o convence de dar uma folga.



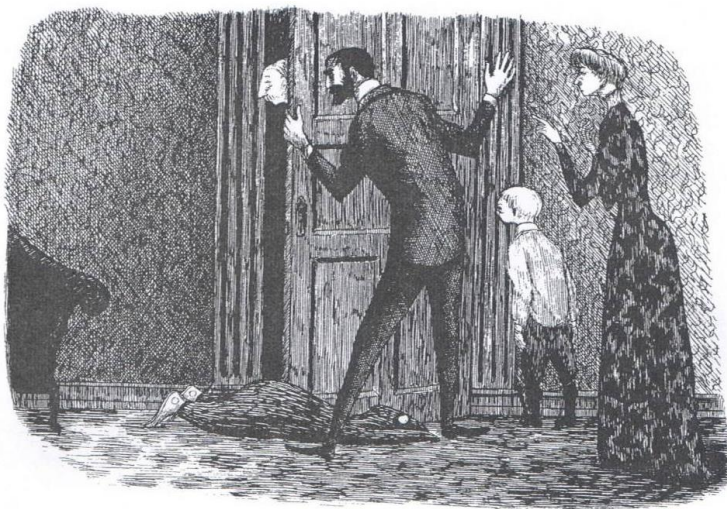
*It betrayed a great liking for peering up flues,
And for peeling the soles of its white canvas shoes.*

A lareira parece deixa-lo encantado,
E por isso arranca do pé o solado.



*At times it would tear out whole chapters from books,
Or put roomfuls of pictures askew on their hooks.*

Certas vezes rasgava volumes inteiros,
E entortava alguns quadros de um jeito bem feio.



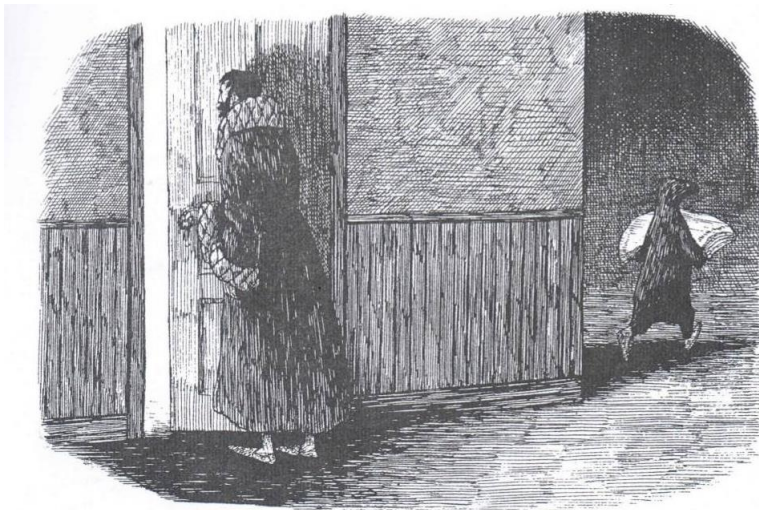
*Every Sunday it brooded and lay on the floor,
Inconveniently close to the drawing-room door.*

Aos domingos cismado no chão se deitava,
Muito perto da porta, ninguém mais entrava.



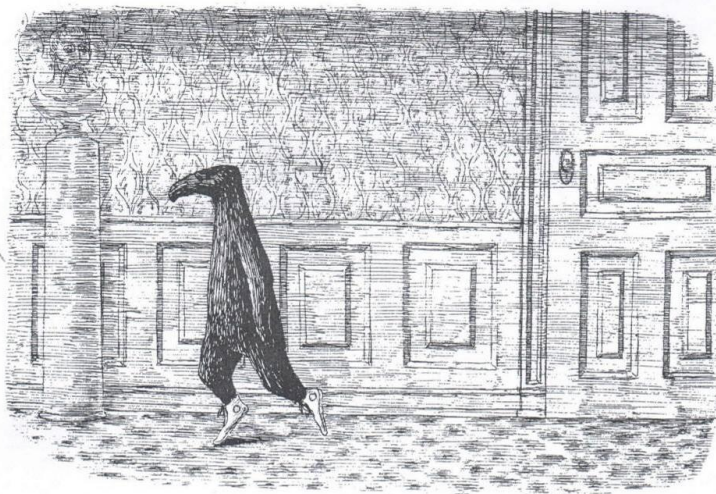
*Now and then it would vanish for hours from the scene,
But alas, he discovered inside a tureen.*

De repente sumia de cena por horas,
Só porque na sopeira ele estava, ora bolas.



*It was subject to fits of bewildering wrath,
During which it would hide all the towels from the bath.*

Uns ataques insanos podiam surgir,
As toalhas de banho podiam sumir.



*In the night through the house it would aimlessly creep,
In spite of the fact of its being asleep.*

Pela casa, de noite, vagava sem rumo,
Apesar de estar sempre com sono profundo.



*It would carry off objects of which it grew fond,
And protect them by dropping them into the pond.*

Quanto a coisa encontrava artefatos que amava,
As roubava, e num lago com tento as guardava.



*It came seventeen years ago – and to this day
It has shown no intention of going away.*

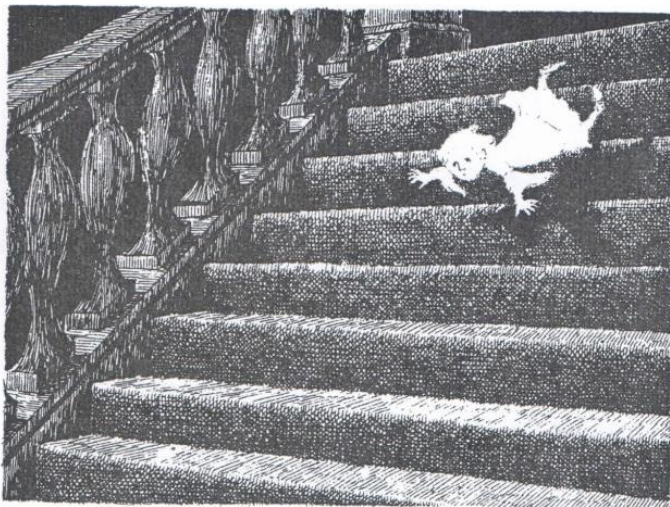
Já faz mais de dez anos – mas até agora,
Mostrou pouco interesse em partir, ir embora.

APÊNDICE D – Tradução final de *The Gashlycrumb Tinies* (1980h) acompanhado das ilustrações:



THE GASHLYCRUMB TINIES

OS PEQUENOS ESMIGAÇALHADOS



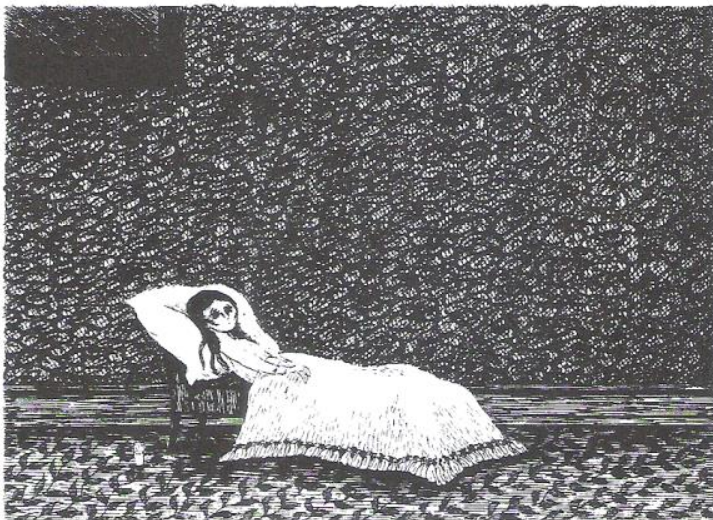
A is for AMY who fell down the stairs

A de ANALU que rolou nos degraus



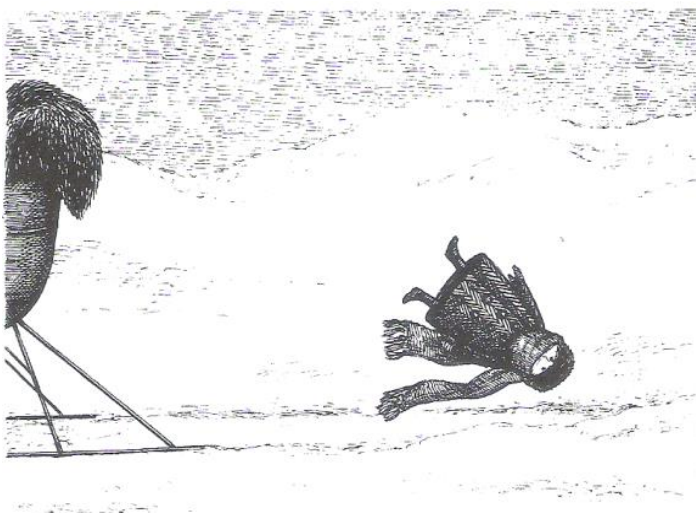
B is for BASIL assaulted by bears

B de BASIL que enfrentou o animal



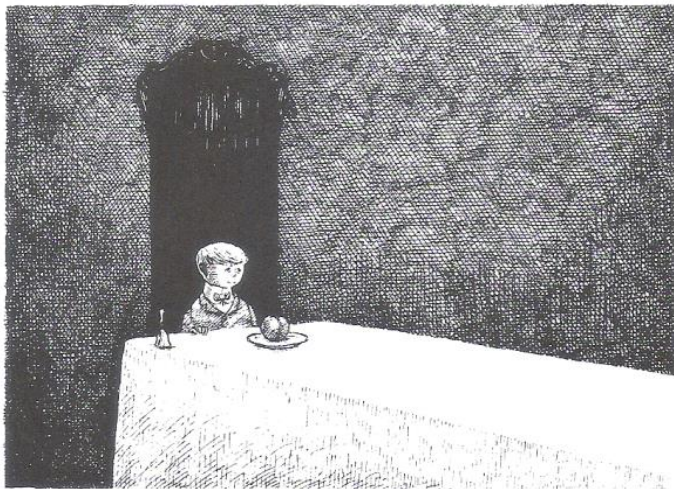
C is for CLARA who wasted away

C de CAROL definhada sem dó



D is for DESMOND thrown out of a sleigh

D de DAVI que caiu do trenó



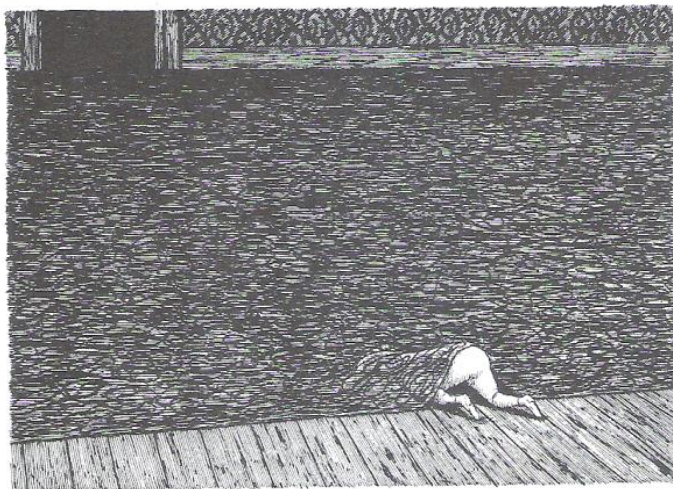
E is for ERNEST who choked on a peach

E de EDUARDO que um fruto engasgou



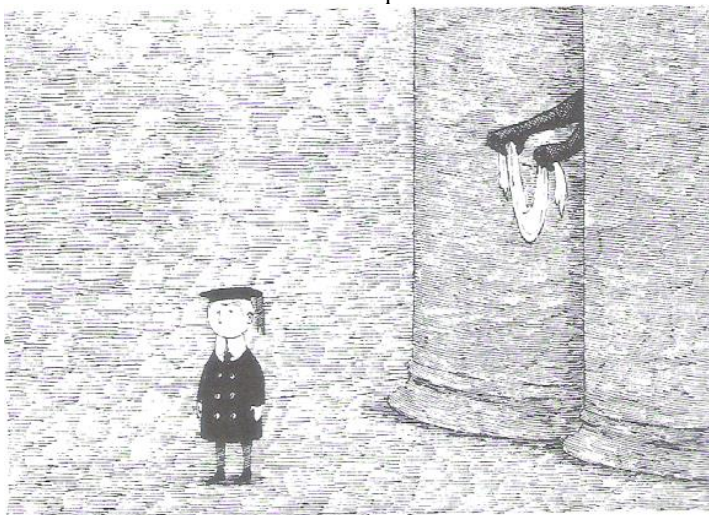
F is for FANNY sucked dry by a leech

F de FER pois um verme a sugou



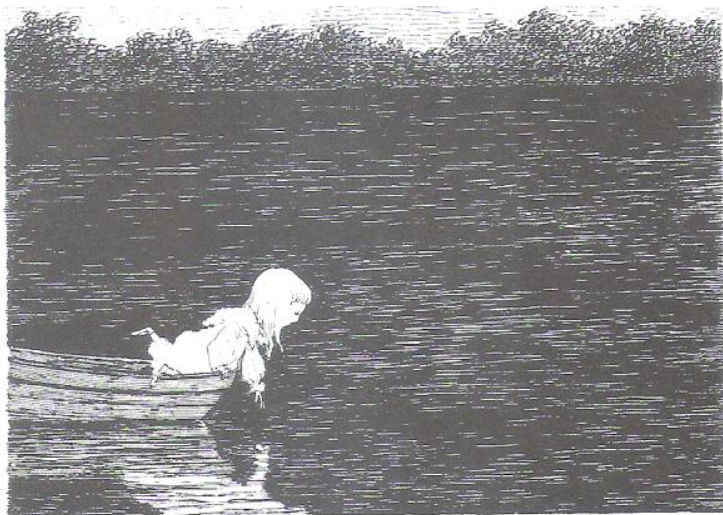
G is for GEORGE smothered under a rug

G de GERALDO que se sufocou



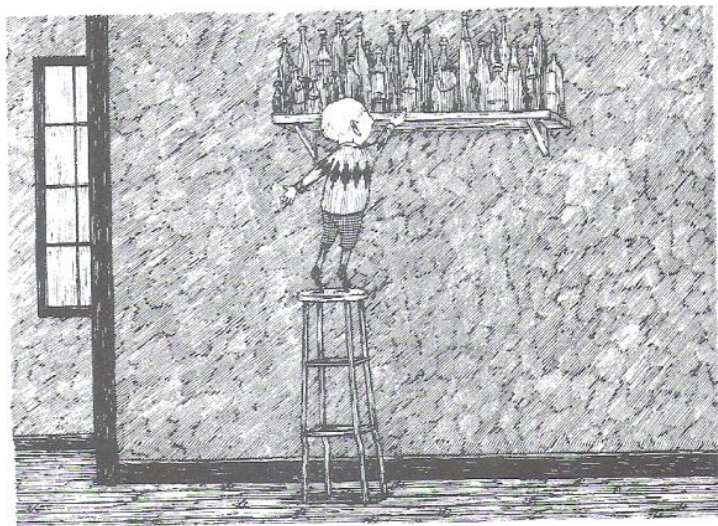
H is for HECTOR done in by a thug

H de HEITOR quando um bruto o atacou



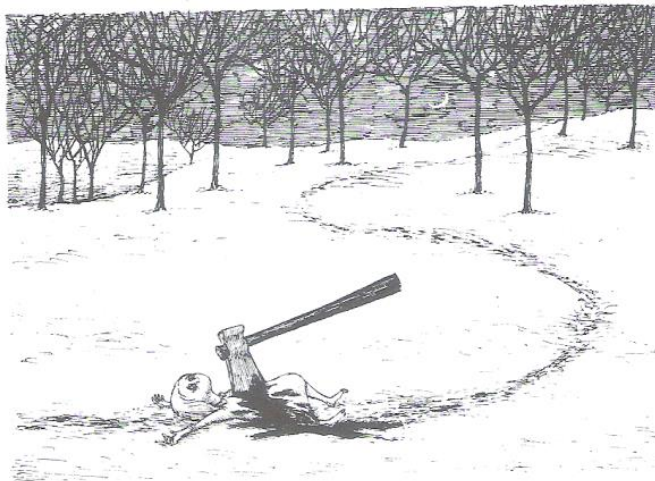
I is for IDA who drowned in a lake

I de ISABEL que afundou numa poça

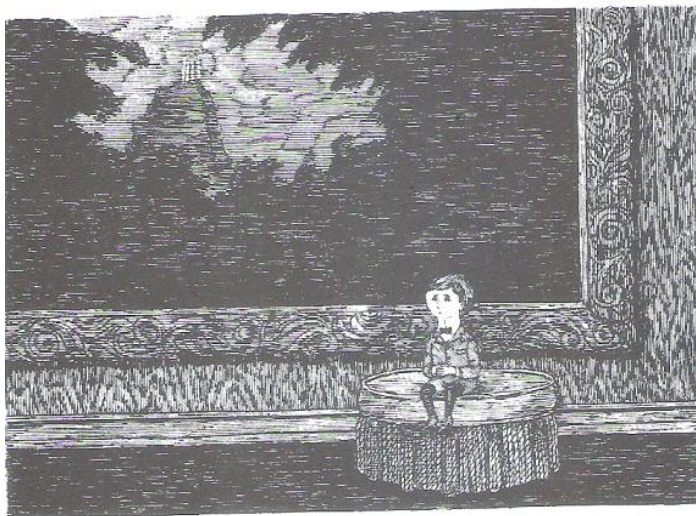


J is for JAMES who took lye by mistake

J de JÓ que ingeriu muita soda



K is for KATE who was struck with an axe
K de KARINA cortada a machado

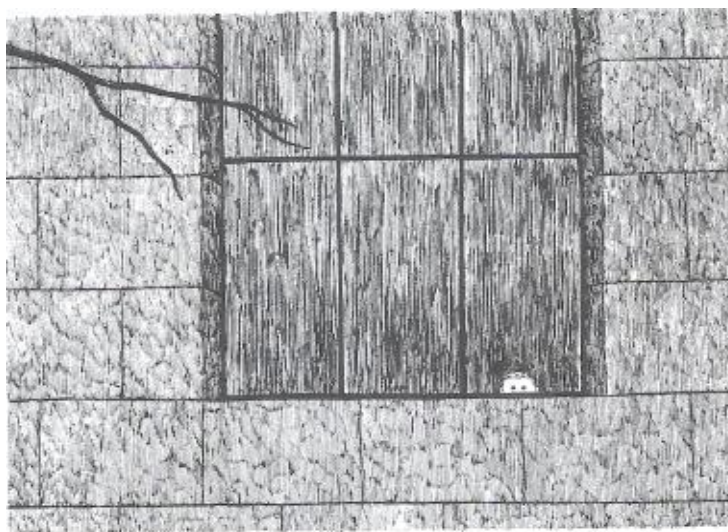


L is for LEO who swallowed some tacks
L de LÉO que engoliu uns trocados



M is for MAUD who was swept out to sea

M de MARTA que afrontou o mar



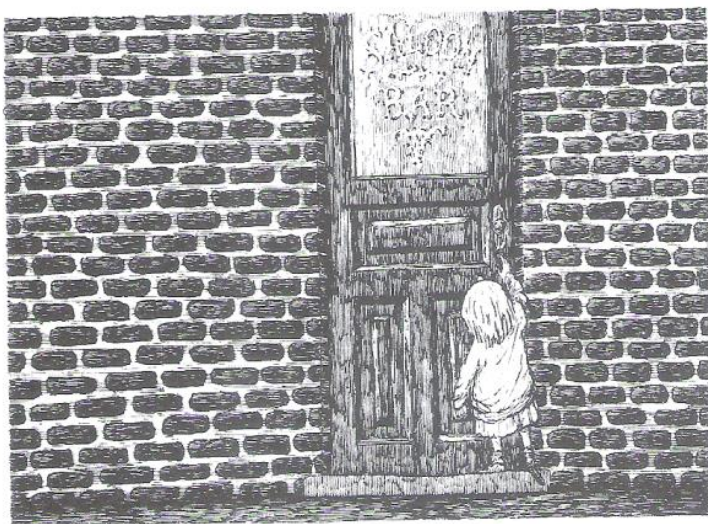
N is for NEVILLE who died of ennui

N de NEI esvaído de olhar



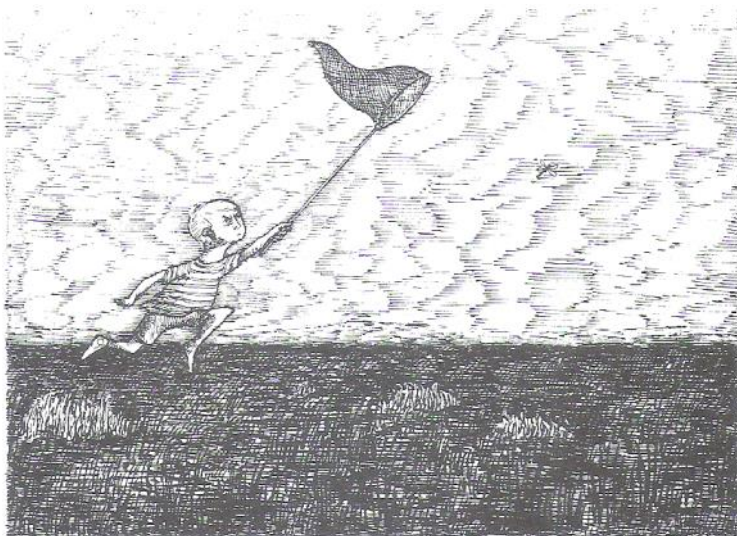
O is for OLIVE run through with an awl

O de OLÍVIA furada no ar



P is for PRUE trampled flat in a brawl

P de PEREIRA que brigou num bar



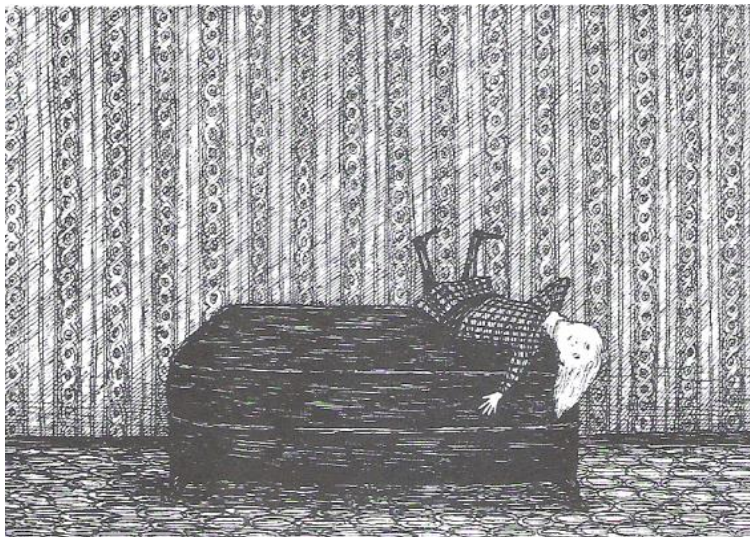
Q is for QUENTIN who sank in a mire

Q de QUEIRÓZ que afundou pelo lodo



R is for RHODA consumed by a fire

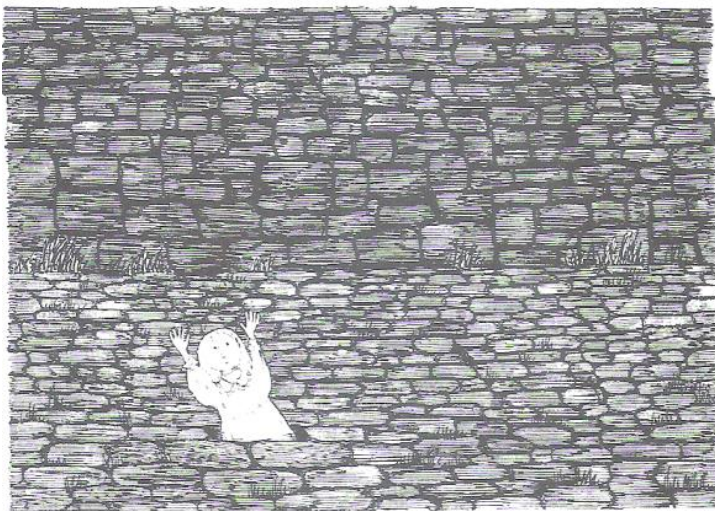
R de ROQUE queimado no fogo



S is for SUSAN who perished of fits
S de SIL que acabou de surtar



T is for TITUS who flew into bits
T de TOMÁS que se foi pelo ar



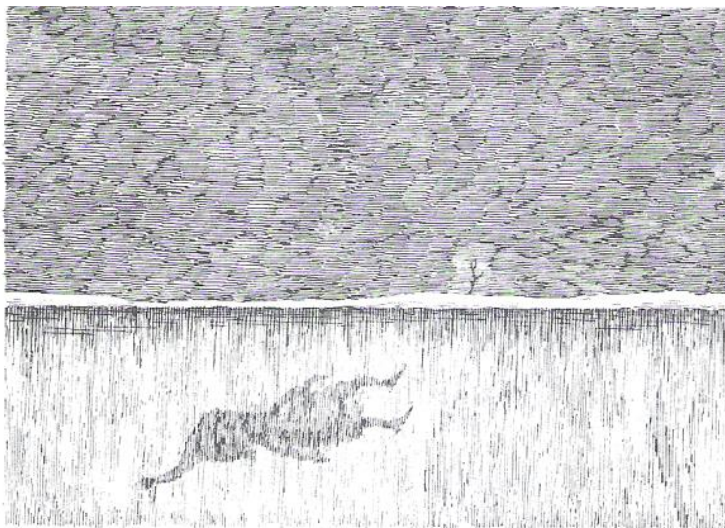
U is for UNA who slipped down a drain

U de URSULINA que a vala não viu



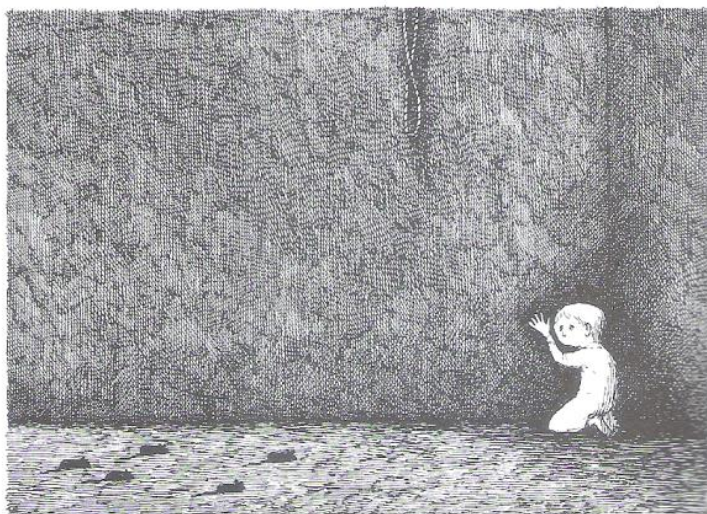
V is for VICTOR squashed under a train

V de VINÍCIUS que um trem engoliu



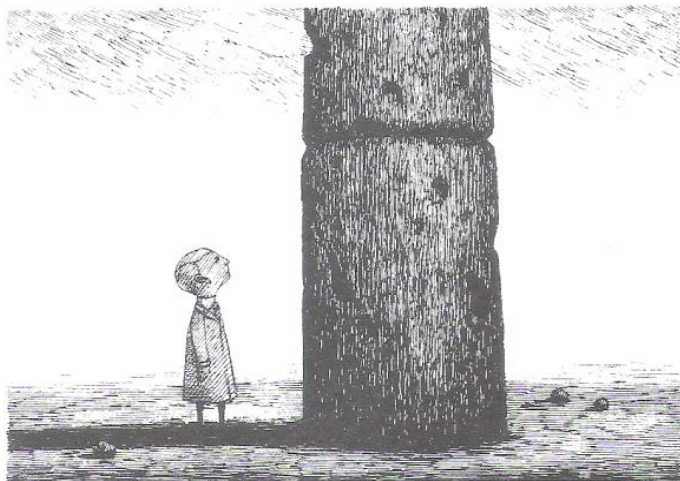
W is for WINNIE embedded in ice

W de WILSON que foi congelado



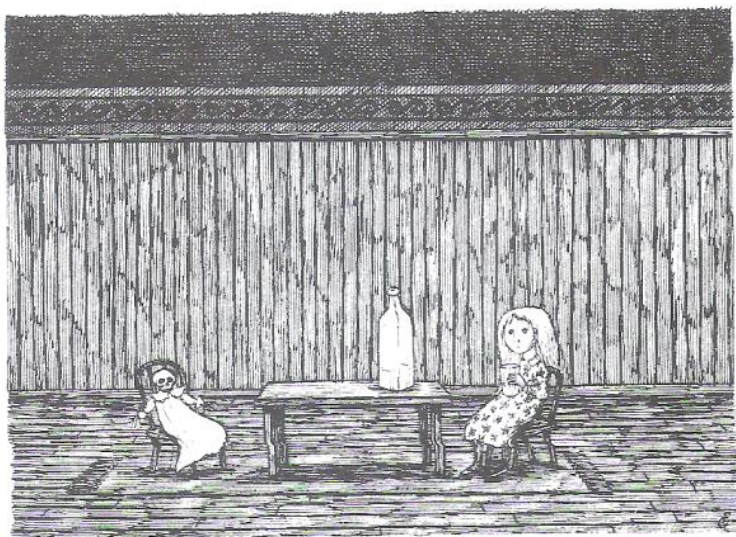
X is for XERXES devoured by mice

X de XANDÃO devorado por ratos



Y is for YORICK whose head was knocked in

Y de YAN que a cabeça esmagou



Z is for ZILLAH who drank too much gin

Z de ZILÚ que se zembriagou